# Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello

Edmund Burke

Estudio preliminar y traducción de
Menene Gras Balaguer

tecnos

COLECCIÓN METRÓPOLIS

Edmund Burke

# Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello

*Estudio preliminar y traducción*
Menene Gras Balaguer

SEGUNDA EDICIÓN

tecnos

Diseño de colección:
Joaquín Gallego

Título original:
*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757)

Traducción de textos griegos y latinos
por Juan Antonio López Férez

1.ª edición, 1987
2.ª edición, 1997
Reimpresión, 2001

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Estudio preliminar © MENENE GRAS BALAGUER, 1987
© EDITORIAL TECNOS (GRUPO ANAYA, S. A.), 2001
Juan Ignacio Luca de Tena, 15 - 28027 Madrid
ISBN: 84-309-1428-5
Depósito Legal: M. 8.981-2001

*Printed in Spain.* Impreso en España por Edigrafos

# INDICE

ESTUDIO PRELIMINAR ..... *Pág.* XI

INTRODUCCIÓN ..... 3

DISCURSO PRELIMINAR: SOBRE EL GUSTO ..... 7

LO SUBLIME Y LO BELLO ..... 21

PARTE PRIMERA

*Sección* I. La novedad ..... 23
*Sección* II. El dolor y el placer ..... 24
*Sección* III. La diferencia entre la remoción del placer y el verdadero placer ..... 25
*Sección* IV. Del deleite y del placer como opuestos el uno al otro ..... 26
*Sección* V. Alegría y pesar ..... 27
*Sección* VI. De las pasiones que pertenecen a la autoconservación ..... 28
*Sección* VII. De lo sublime ..... 29
*Sección* VIII. De las pasiones que pertenecen a la sociedad ..... 30
*Sección* IX. La causa final de la diferencia entre las pasiones pertenecientes a la autoconservación y aquéllas relativas a la sociedad de los sexos ..... 31
*Sección* X. De la belleza ..... 31
*Sección* XI. Sociedad y soledad ..... 32
*Sección* XII. Simpatía, imitación y ambición ..... 33
*Sección* XIII. La simpatía ..... 33
*Sección* XIV. Los efectos de la simpatía en los pesares de los demás ..... 34
*Sección* XV. De los efectos de la tragedia ..... 35
*Sección* XVI. La imitación ..... 37
*Sección* XVII. La ambición ..... 38
*Sección* XVIII. Recapitulación ..... 38
*Sección* XIX. Conclusión ..... 39

PARTE SEGUNDA

*Sección* I. De la pasión causada por lo sublime ..... 42
*Sección* II. El temor ..... 42
*Sección* III. La oscuridad ..... 43
*Sección* IV. De la diferencia entre claridad y oscuridad con respecto a las pasiones ..... 44
*Sección* IV. Continuación del mismo tema ..... 45
*Sección* V. El poder ..... 48
*Sección* VI. La privación ..... 52
*Sección* VII. La vastedad ..... 53
*Sección* VIII. La infinidad ..... 54
*Sección* IX. Sucesión y uniformidad ..... 55
*Sección* X. Magnitud en la construcción ..... 56

*Sección* XI. El infinito en los objetos placenteros ..... 57
*Sección* XII. La dificultad ..... 57
*Sección* XIII. La magnificencia ..... 58
*Sección* XIV. La luz ..... 59
*Sección* XV. La luz en la construcción ..... 61
*Sección* XVI. El color considerado como productor de lo sublime ... 61
*Sección* XVII. El sonido y el ruido ..... 62
*Sección* XVIII. La brusquedad ..... 62
*Sección* XIX. La intermisión ..... 63
*Sección* XX. Los gritos de los animales ..... 64
*Sección* XXI. Olor y gusto. Olores penetrantes y hedores ..... 64
*Sección* XXII. El tacto y el dolor ..... 66

PARTE TERCERA

*Sección* I. De la belleza ..... 67
*Sección* II. La proporción no es la causa de la belleza en los vegetales 68
*Sección* III. La proporción no es la causa de la belleza en los animales 70
*Sección* IV. La proporción no es la causa de la belleza en la especie humana ..... 71
*Sección* V. La proporción más allá considerada ..... 75
*Sección* VI. La adecuación no es causa de la belleza ..... 77
*Sección* VII. Los efectos reales de la adecuación ..... 79
*Sección* VIII. Recapitulación ..... 81
*Sección* IX. La perfección no es la causa de la belleza ..... 81
*Sección* X. Hasta qué punto se puede aplicar la idea de belleza a las cualidades de la mente ..... 82
*Sección* XI. Hasta qué punto se puede aplicar la idea de belleza a virtud ..... 83
*Sección* XII. La causa real de la belleza ..... 83
*Sección* XIII. Los objetos bellos son pequeños ..... 84
*Sección* XIV. La lisura ..... 85
*Sección* XV. Variación gradual ..... 85
*Sección* XVI. La delicadeza ..... 86
*Sección* XVII. La belleza en el color ..... 87
*Sección* XVIII. Recapitulación ..... 88
*Sección* XIX. La fisionomía ..... 88
*Sección* XX. La mirada ..... 89
*Sección* XXI. La fealdad ..... 89
*Sección* XXII. La gracia ..... 90
*Sección* XXIII. La elegancia y la especiosidad ..... 90
*Sección* XXIV. Lo bello al tacto ..... 90
*Sección* XXV. Lo bello en los sonidos ..... 92
*Sección* XXVI. Gusto y olfato ..... 93
*Sección* XXVII. Lo sublime y lo bello comparado ..... 94

PARTE CUARTA

*Sección* I. Sobre la causa eficiente de lo sublime y de lo bello ... 95
*Sección* II. La asociación ..... 96
*Sección* III. La causa del dolor y del miedo ..... 97
*Sección* IV. Continuación ..... 98
*Sección* V. De cómo se produce lo sublime ..... 99
*Sección* VI. De cómo el dolor puede ser una causa de deleite ..... 99





*Sección* VII. El ejercicio es necesario para los órganos más finos ... 100
*Sección* VIII. Por qué las cosas no peligrosas producen una pasión parecida al temor ..... 101
*Sección* IX. Por qué son sublimes los objetos visuales de grandes dimensiones ..... 101
*Sección* X. Por qué la unidad es requisito de la vastedad ..... 102
*Sección* XI. El infinito artificial ..... 103
*Sección* XII. Las vibraciones deben ser similares ..... 104
*Sección* XIII. Los efectos de la sucesión en objetos visuales, explicados 105
*Sección* XIV. Acerca de la opinión de Locke sobre la oscuridad .... 106
*Sección* XV. La oscuridad es terrible por naturaleza ..... 107
*Sección* XVI. Por qué es terrible la oscuridad ..... 108
*Sección* XVII. Los efectos de la negrura ..... 109
*Sección* XVIII. Los efectos de la negrura moderados ..... 111
*Sección* XIX. La causa física del amor ..... 111
*Sección* XX. Por qué la lisura es bella ..... 113
*Sección* XXI. La dulzura: su naturaleza ..... 113
*Sección* XXII. La dulzura relaja ..... 115
*Sección* XXIII. Por qué la variación es bella ..... 116
*Sección* XXIV. La pequeñez ..... 117
*Sección* XXV. Del color ..... 119

PARTE QUINTA

*Sección* I. De las palabras ..... 120
*Sección* II. Los efectos comunes de la poesía, no por provocar ideas de las cosas ..... 122
*Sección* III. Las palabras generales antes de las ideas..... 123
*Sección* IV. El efecto de las palabras ..... 124
*Sección* V. Ejemplos por los que las palabras pueden afectar, sin dar lugar a imágenes ..... 125
*Sección* VI. La poesía no es estrictamente un arte imitativo ..... 129
*Sección* VII. De cómo las palabras influencian las pasiones ..... 130

Indice de nombres ..... 133
Indice de conceptos ..... 135

# Estudio preliminar

*A Toni Miró*

La obra de Edmund Burke (1727-1795) abarca varios géneros: la filosofía, la historia y la política, aunque sus actividades profesionales pertenezcan preferentemente a este último campo. Su dedicación a la política activa estuvo precedida de una formación clásica en el Trinity College de Dublín, y de un gran interés por el mundo de la literatura, la filosofía y el periodismo. El abandono de los estudios de derecho, que había iniciado a los veintiún años y por cuyo motivo se había trasladado a Londres, prueba su inquietud y preocupación por otras materias. El resultado fue la publicación posterior de dos obras, *Vindicación de la sociedad natural* (1756), que apareció sin nombre de autor, y la *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757). La primera de ellas es una reivindicación de la sociedad natural como alternativa a los males de la sociedad civil, comparable a la defensa de la religión natural de Bolingbroke y al discurso utópico del *Contrato social* de Rousseau, y cuyo espíritu conservó después en los panfletos políticos. La *Indagación,* por el contrario, es un escrito que se sitúa en el marco de la incipiente tradición de la ciencia de los fenómenos estéticos, cuyas manifestaciones se dispersan desde la publicación de *El Arte poético* de Boileau durante toda la primera mitad del siglo XVIII, culminando en la *Esthetica* de Baumgarten (1750). Cuando se tiene en cuenta toda su trayectoria, sorprende que Burke escribiera una obra como ésta y con la incidencia que tuvo, y sigue teniendo, en la historia de las ideas estéticas. Porque fue ante todo un político activo, y en segundo término un historiador, que en calidad de tal escribió la obra por la que más se dio a conocer, y más se le ha recordado, *Reflexiones sobre la revolución en Francia y sobre los procedimientos de ciertas sociedades de Londres con respecto a este suceso* (1790), junto con otros panfletos como *El Estado actual de la Nación* (1769) y *Pensamientos sobre la causa del actual descontento* (1770). Burke era de origen irlandés, de padre protestante y madre católica, y su aprendizaje en la política fue consecuencia probablemente de innumerables factores, entre los que cabría incluir su indignación ante la injusticia y el sistema de gobierno inglés, al igual que su ambición o creencia en la posibilidad de intervenir en la práctica luchando por la causa *whig,* con su oratoria y con sus escritos. En tanto que político empezó acercándose al medio que le era propio en 1759, y, a raíz de sus primeros contac-

tos, fue nombrado secretario privado del primer lord, gobernador de Irlanda, en 1761, con el que estuvo durante cuatro años hasta su ruptura; pasando a ser secretario del marqués de Rockingham, que fue su introductor en la Cámara de los Comunes de Londres, donde ocupó un escaño desde 1766 a 1794. Su ideario corresponde a la ideología *whig*, partido para el que aquél fue un gran teórico, aunque su valoración de la Revolución francesa fuera negativa, y pudiera indicar algunas contradicciones en su postura.

A pesar de que la *Indagación* acerca de lo sublime y de lo bello sea para aquellos que admiran la obra política e histórica de Burke un texto marginal, y sin continuidad, ésta no sólo tuvo una repercusión en su época, por el análisis empírico de términos estéticos, aún sin definir, sino que sigue siendo un punto de referencia indiscutible a la hora de abordar el concepto de belleza y lo bello singular, en tanto que antecedente de la estética kantiana, del que no puede prescindirse. Incluso pese a que la disociación entre lo sublime y lo bello que establece Burke experimente una transformación y esquematización superior, de modo que la esencia de lo bello sea síntesis de sujeto y objeto, mediante lo que pueden aprehender la intuición metafísica y la antropología empírica, sin que se excluyan una a otra respectivamente.

El análisis de las categorías estéticas mencionadas tiene para Burke dos perspectivas: la del sujeto que recibe la impresión causada por ciertas propiedades o cualidades del objeto, y las de estas propiedades mismas que hacen que un objeto sea bello o sublime, placentero o doloroso, etc. Desde la perspectiva del primero, influyen en Burke diversas fuentes, literarias y filosóficas, que en este último caso cabe remontar, entre otras, al *Tratado de las pasiones* de Descartes y al *Ensayo sobre el Entendimiento Humano* de Locke; aunque sus alusiones al primero sean inexistentes y las que hace al segundo no muy numerosas, prefiriendo la cita de los clásicos griegos y latinos, cuando se trata de ilustrar algún razonamiento. La *Indagación* arranca, sin embargo, de un análisis fisiológico del cuerpo humano —para llegar, por así decir, a conclusiones de orden metafísico— que recupera la asimilación de filosofía y anatomía hecha por cartesianos y mecanicistas. El Tratado de Descartes es un precedente útil acerca de la divulgación del mecanismo de las sensaciones en la base del fenómeno de la percepción y de todo conocimiento, tanto para Burke, como antes que él para Condillac y La Mettrie, por no decir para los empiristas ingleses. A Descartes le corresponde el mérito de haber reconocido que el cuerpo humano y el cuerpo animal son comparables a una máquina dotada de unos resortes, que accionan las impresiones que la percepción de objetos externos provoca en nuestros órganos sensitivos. En la obra mencionada, Descartes hace preceder el nombramiento y consideración de las llamadas pasiones del alma, de un examen



anatómico del cuerpo humano, definiendo el principio de vida que mueve los cuerpos animados. Para él, éste es como una especie de fuego o calor continuo, mantenido en nuestro corazón por la sangre de las venas, que activa todos los movimientos de nuestro cuerpo. Pero, más que el descubrimiento de este principio motor, lo que interesa es la respuesta que da a la pregunta de cómo actúan sobre los órganos de los sentidos los objetos exteriores —sonidos, olores, sabores, calor, frío, hambre, sed—, y todos los objetos, tanto de nuestros sentidos externos como de nuestros apetitos internos: para él, estas cualidades de los objetos, citadas a modo de ejemplo, provocan cierto movimiento de los nervios, que accede al cerebro, el cual a su vez hace experimentar los sentimientos correspondientes al alma, o en ausencia de ésta, determinados movimientos a los músculos. Este simple razonamiento le llevó a comparar el funcionamiento del cuerpo humano con el de un reloj, metáfora utilizada hasta muy entrado el siglo XVIII por deístas como Voltaire, o materialistas como La Mettrie y D'Holbach.

El único elemento que escapa a la observación y a la experiencia en el sistema cartesiano es el alma, sólo perceptible a través de la Metafísica, y cuya naturaleza carece de toda semejanza con la materia de que se compone el cuerpo humano. Sin embargo, ninguno de sus argumentos a favor de la unión de un elemento o sustancia espiritual con otro material, el cuerpo, logró convencer a sus sucesores, que consideraron imposible y contradictoria no sólo la unión de dos sustancias de distinta naturaleza, sino que Descartes intentara ubicar una sustancia inmaterial en una pequeña glándula del cerebro. Aunque resulta curioso e incluso paradójico, que Descartes llegue a menudo a conclusiones que no pueden pasar desapercibidas, como la siguiente: «La máquina del cuerpo está compuesta de tal modo que, por el mero hecho de que esta glándula es diversamente movida por el alma o por cualquier otra causa, impulsa a los espíritus que la rodean hacia los poros del cerebro, y éstos los conducen, a través de los nervios, hasta los músculos, mediante lo cual les hace mover los miembros». Pero, tampoco deja de buscar las causas materiales de las pasiones, y hace depender a éstas de la disposición de nuestros órganos o estado de ánimo, inclinándose por la hipótesis de que las pasiones del alma pueden ser provocadas también por los objetos que mueven los sentidos, «y que estos objetos son sus causas más corrientes y principales».

Descartes se puede situar así como el primer filósofo moderno que analiza el fenómeno de la percepción, y del conocimiento en general, sobre la base de la anatomía del cuerpo humano, y la conformación de sus órganos. Es el primero en establecer un sistema de relaciones que abarca al sujeto activo, que percibe y experimenta sensaciones en contacto con determinado objeto, que a su vez desencadenan en el

cerebro la asociación con otra sensación u otro objeto. Tanto los primeros empiristas como los pensadores ilustrados recurrirán al mismo procedimiento para explorar los límites del conocimiento humano, atribuyendo al mecanismo de la sensación el origen de nuestro conocimiento y el marco de lo cognoscible. De la crítica al cartesianismo que hace Locke se desprende la destrucción del innatismo de las ideas que facilita a su vez la búsqueda de los principios materiales de actividades habitualmente atribuidas a un alma espiritual, por carecer de otra explicación. Es él también el primero en tratar de explicar todas las operaciones del alma a través de las sensaciones, y de afirmar que todas nuestras ideas proceden de los sentidos. Condillac sigue sus pasos, haciendo observar la necesidad de replantear el razonamiento de aquél a propósito de la dualidad que establece entre la sensación exterior y la reflexión interior; para él, el origen del pensamiento se remonta a un elemento simple: la sensación, y el desarrollo del pensamiento se efectúa mediante un instrumento simple también, el lenguaje. A partir de la sensación, se engendran todas las operaciones mentales en un progreso continuo; y en primer lugar la percepción, que siempre pertenece al sujeto, es la impresión que el sujeto recibe en presencia del objeto, el menor grado de conocimiento, la conciencia de una sensación. A diferencia de Locke que concedía al espíritu el poder de reflexionar sobre sus impresiones primeras para elaborar ideas complejas a partir de ideas simples; Condillac prueba que la actividad de pensar tiene la misma fuente y el mismo resorte. Para él, sensibilidad y entendimiento no son heterogéneos, y el lenguaje es el mediador que conduce de uno a otro. Los materialistas franceses adoptarán el mismo criterio a la hora de analizar el entendimiento humano y los procesos que conducen a la elaboración de las ideas, basándose siempre en la sensación como elemento primero e imprescindible en toda actividad de conocer. La Mettrie en el *Tratado del Alma* refiere una serie de ejemplos, entre los que figura el ciego de Cheselden o los aprendices del sistema de Amman para enseñar a hablar a los sordos, de los que concluye que sin sentidos no hay ideas, que la educación de los sentidos permite un desarrollo superior de ideas, y que el alma —término que utiliza metafóricamente— depende esencialmente de los órganos del cuerpo, con los que se forma, crece y decrece.

La anatomía, la fisiología y el incipiente desarrollo de la psicología prestan a la filosofía sus instrumentos respectivos para determinar lo que el hombre puede conocer, a partir de los límites impuestos por la observación y la experiencia, y por todo aquello que nuestros sentidos no puedan percibir. En su *Indagación,* Burke parte, con independencia de sus creencias religiosas, de estas mismas premisas, que son las adoptadas por sus contemporáneos, los filósofos enciclopedistas. La reivindicación de las sensaciones en la base de todo conocimiento suponía a su vez una reivindicación de la sensibilidad,



que ignoraba la belleza «ideal» del mundo platónico para aprehender únicamente lo «bello».

Al margen de la herencia de Burke, a la que se ha hecho alusión, la estética inglesa adopta, según predomine la metafísica o la psicología, dos direcciones que llevan a la formación de dos escuelas opuestas: la de los Intuicionistas, en la que figuran Shaftesbury y Francis Hutcheson; y la de los Analíticos, donde se incluye a Burke, junto con Joseph Adison, H. Home of Kames, William Hogarth, Archibald Alison, y sir Joshua Reynolds.

* * *

La *Indagación* está precedida de un discurso introductorio sobre el *gusto,* que Burke denomina como una cualidad común a todo el género humano, aunque no igual en todos los que lo componen. Después de referirse a las dificultades existentes para establecer una definición acerca de esta cualidad o facultad, mediante la cual emitimos un juicio acerca de una sensación de placer o displacer causada por un objeto, prosigue su razonamiento en base a los datos que le aporta la mera experiencia. Cualitativa y cuantitativamente, la diversidad de gustos es ilimitada, de modo que el único punto de partida común es la semejanza de los órganos de los sentidos, y la hipótesis de que, en consecuencia, lo que éstos perciben o experimentan debe seguir conservando cierta similitud.

La supuesta igualdad en el *gusto* se apoya sobre todo en la igualdad con respecto a la percepción de los sabores, que a su vez se basa en la coincidencia establecida con respecto a algunos sabores elementales, como el del azúcar o la sal; aunque las preferencias en materia de sabores sean diversas dependiendo de un factor decisivo: la costumbre. La misma consideración puede hacerse en lo relativo al principio de placer derivado de la imaginación. Pero, Burke aclara que, aparte de las ideas con sus dolores y placeres anexos, que se presentan mediante el sentido, la mente del hombre posee una especie de poder creativo que se llama imaginación, y que varía la disposición de las ideas. La imaginación es el espacio del placer y del dolor, del miedo y de la esperanza, y de todas las pasiones que les acompañan. A su vez, la imaginación sólo es la representación de los sentidos; para Burke, el gusto crítico no depende de un principio superior sino de un conocimiento superior. Mientras el gusto pertenece a la imaginación, su principio, según él, es el mismo en todos los hombres. La diferencia no está en el modo en que el objeto afecta a los hombres, ni en las causas de la afección, sino en el grado, que deriva de un grado mayor de sensibilidad natural o de una atención más prolongada y entregada al objeto. Su conclusión es que el *gusto* «no es una idea simple, sino en parte hecha de una percepción de los placeres prima-

rios del sentido, de los placeres secundarios de la imaginación y de las conclusiones de la facultad de razonar, relativas a las distintas relaciones de éstas y concernientes a las pasiones humanas, costumbres y acciones». Pero, por encima de todo, insiste en que los sentidos están en el origen de todas nuestras ideas, y, por consiguiente, de todos nuestros placeres. El *gusto* equivale a la facultad de juzgar o establecer la diferencia entre las distintas cualidades de un objeto que impresiona nuestros sentidos externos e internos, sea las que causan un simple placer de la imaginación o las que provocan una emoción estética.

Los intentos para definir el *gusto* son muy frecuentes durante la época, y es preciso mencionar aquí el paralelismo existente entre este discurso y el *Ensayo sobre la norma del gusto* de Hume, el cual señala que la diferencia de gustos en el género humano es la misma que la diferencia de opiniones. Para él, lo que es común a todos los hombres es el sentimiento, porque no tiene referencia a nada fuera de sí, y es siempre real, en tanto un hombre sea consciente de él. Por el contrario, ve que las determinaciones del entendimiento tienen referencia a algo fuera de sí, motivo por el cual, en lo concerniente a la percepción de la belleza, unos la perciben efectivamente allí donde otros ven la diformidad. De ahí que sea imposible creer que los sentimientos de los hombres se adecúan a ciertas convenciones o reglas generales, por las cuales se considera que una obra es artística. Los gustos difieren, porque las circunstancias de los hombres no son las mismas, aunque sus órganos, al estar configurados del mismo modo, parezcan haber de expresar el mismo juicio ante determinados objetos. Al igual que Burke, Hume se refiere a la existencia de ciertos principios establecidos, cuya variación cabe atribuir a la variación de los órganos de los sentidos, como podría derivarse de la apreciación del calor y del frío por un individuo sano y otro enfermo. A modo de corolario, presupone también que ni la belleza ni la deformidad son cualidades de los objetos más de lo que puedan serlo los sabores dulce y amargo, sino que pertenecen al sentimiento interno o externo. Aunque asume que se ha de admitir la existencia de ciertas cualidades en los objetos, que, por naturaleza, son apropiadas para producir estos sentimientos particulares.

La relatividad en el gusto es un principio esencial, que para Hume, al igual que para Burke —aunque la formulación de éste sea menos extensa y explícita— se puede analizar desde un ángulo meramente fisiológico y psicológico, que incluye la educación, predisposición y conocimientos del sujeto que percibe estas cualidades de los objetos, que pueden llamarse estéticas, pese a hallarse en nosotros más que en aquéllos. Los límites del conocimiento —en tanto en cuanto límites del mundo cognoscible— están presentes en este ensayo de Hume, y en el texto de Burke, corroborando la imposibilidad de establecer una norma del gusto y disipar dos fuentes de discrepancia: los diferentes



temperamentos, y los hábitos y opiniones particulares de cada época y país. Al mismo tiempo, se anula cualquier intento para restablecer una metafísica de la belleza, que todavía cultiva Shaftesbury, por considerar que ésta no se puede conocer en sí. Pero este es un innovador en la misma línea de Burke, porque da pie a una ciencia empírica del fenómeno estético.

En el *Diccionario Enciclopédico,* Voltaire, autor del artículo «Gusto», se refiere a él como un sentido que discierne nuestros alimentos, y que en todas las lenguas conocidas ha producido la metáfora que expresa por la palabra gusto el sentimiento de las bellezas y de los defectos de todas las artes. Su análisis del término no parece exactamente sorprendente con respecto al esfuerzo de otros autores como Burke para definirlo. Voltaire afirma la variación de gustos en las ideas simples, pero excluye el arte suponiendo la existencia de una especie de buen gusto que discierne sus obras, sin extenderse en más consideraciones. Completa este artículo Montesquieu, refiriéndose al tan nombrado «Yo no sé qué» de la Belleza, cuyos efectos han de basarse en la sorpresa. De ahí inicia una reflexión sobre el *gusto,* al que atribuye como objetos lo bello, lo bueno, lo agradable, lo ingenuo, lo delicado y lo sublime. Pero, cree que todas estas cualidades se las infundimos a los objetos nosotros mismos, en lugar de ser estrictamente propiedades de aquéllos. Distingue también entre un gusto natural y un gusto adquirido, al que considera influenciado por la «costumbre»; y al mencionar los placeres naturales y los placeres del alma, no se muestra partidario de disociarlos.

En España, el P. Feijoo publicó un texto titulado «Razón del gusto», incluido en el vol. VI del *Teatro crítico universal* (1733), haciéndose eco de las preocupaciones estéticas de la época y de la difusión que alcanza el interés por teorizar acerca de la esencia de la belleza y del arte, como es manifiesto en el P. André, Batteux o Crousaz, por citar un ejemplo.

Kant en la *Crítica del juicio* define el juicio del gusto como un juicio estético, considerando que éste no se refiere al conocimiento sino al sentimiento; y que no se refiere al objeto como objeto del conocimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o dolor del mismo. También distingue lo que es un juicio de gusto y un juicio lógico, en la medida en que el primero se puede aplicar a un solo objeto, mientras que el otro es un juicio universal, que, pese a tener únicamente validez subjetiva, pretende extenderse a todos los sujetos.

Las aproximaciones que se hacen al *Gusto,* como facultad para establecer un juicio estético, durante el siglo XVIII, suponen una defensa de la libertad individual, ante la imposibilidad de instituir unas normas o reglas generales válidas para todos los casos, y una afirmación de nuestra subjetividad radical, que se quiere legitimar a toda costa. Así se introduce un nuevo componente en el arte, que destruye

normas y prescripciones ajenas a la sensibilidad propia e intransferible de cada uno, y que se considera necesario para la creación artística. La expresión de este nuevo impulso que recibe el arte, se configura en el movimiento romántico que invade Europa a principios del siglo XIX, después de germinar durante varios años en Alemania, junto a la decadencia de los valores estéticos, humanos y sociales característicos del espíritu clasicista, hallándose presente en múltiples manifestaciones que preludian su nacimiento, a lo largo de un proceso de maduración de tendencias y de ideas que se entrecruzan en el período citado.

* * *

El dilema que establece Burke entre lo sublime y lo bello persigue intencionadamente dotar de contenido a un término estético —lo sublime— cuyo uso parecía excluido, sin existir tal vez otra razón para ello, que la mera homogeneización de la belleza. Ciertamente, el análisis que hace Burke de ambos términos, desde una dimensión claramente fisiológica y psicológica, como se ha dicho ya, no es un fenómeno aislado. La «época», con su hervidero de ideas, manifestaciones, corrientes artísticas y culturales, prepara el acontecimiento de la publicación de su *Indagación;* al igual que acepta silenciosamente las teorías estéticas que se dispersan en los escritos de Diderot, al que cabe mencionar, no para compararlo con Burke, sino para aludir a la existencia de muchas afinidades y puntos de coincidencia entre uno y otro. Mientras, Burke, sin embargo, se aleja de Shaftesbury, renunciando a la equivalencia platónica entre la Belleza ideal y la verdad, de la que éste era defensor.

De la misma manera que Diderot dice en el artículo «Bello» de la *Enciclopedia,* que en todos los seres u objetos que llamamos bellos debe existir una cualidad, de la que el término bello sea signo, Burke trata lo sublime y lo bello como cualidades que se presentan en los objetos bajo forma de signos reconocibles, aunque sea a veces el simple tamaño. Desde la perspectiva del sujeto que experimenta tales cualidades, éstas también pueden detectarse meramente a través de los placeres de la imaginación —utilizando su léxico— que están asociados a ellas. Estos placeres, a su vez, pueden derivar de una sensación agradable o desagradable, sin movernos del plano de la mera psicología. No obstante, la diferenciación entre lo sublime y lo bello constituye la gran aportación de Burke a la historia de las ideas estéticas, delimitando el concepto de belleza a la vez que ampliándolo a cualidades sin calificación estética, y estableciendo mediante esta diferenciación dos modalidades a las que las distintas corrientes artísticas se pueden referir, según crean participar de lo sublime o de lo bello; sin



que, a pesar de las reclamaciones de los distintos movimientos modernos, obliguen a considerar la sublimidad patrimonio exclusivo de ninguna tendencia o grupo.

Por el término «sublime» se entiende una forma particular del sentimiento estético, que hoy todavía puede cuestionarse como una variedad de lo bello, o como un carácter opuesto a éste. El uso del término no se reincorpora en el vocabulario estético hasta que Boileau tradujo el *Tratado de lo Sublime* de Longino, en 1694, aunque en un principio con aplicaciones muy estrictas y limitadas al ámbito de la retórica y de la literatura. Longino sólo consideraba lo sublime en el marco de la excelencia y perfección del discurso, pero sin analizar realmente la naturaleza o esencia de lo sublime; para él, el término quedaba referido al estilo noble y elevado. Había asimismo cinco causas de lo sublime, entre las que, sin embargo, cabe encontrar una cierta aproximación a la esencia del término, aunque sólo sea por deducción, y a sus futuros usos. La primera de estas causas es la capacidad para concebir pensamientos elevados; la segunda, la vehemencia o el entusiasmo en lo patético o emocional. A ambas las consideraba como disposiciones o capacidades congénitas, mientras que las restantes las atribuía a la *techne.* La tercera era la forma de elaborar figuras de lenguaje; la cuarta, la nobleza de dicción, que supone una selección de vocabulario, y un uso apropiado de la metáfora, el hipérbaton, etc., y la quinta, es como el resultado de todas las demás, y consiste en la composición integrada de palabras, ritmo y eufonía. En los adjetivos que, independientemente de este esquema, prodiga Longino a lo sublime en su intento de dar una definición del término, se percibe cierta disposición para traspasar la mera aplicación del término a un discurso retórico. Pero, no lo logra; se queda en las vagas caracterizaciones que hacen consistir lo sublime de una frase en su longitud o en el ritmo, o en la correspondencia de esto y los sentimientos elevados de su autor, como puede serlo el patetismo.

La crítica francesa de los siglos XVII y XVIII se refirió al término «sublime», pero limitando su aplicación a la retórica griega. Fue Boileau con la traducción del *Tratado* y con sus «Reflexiones sobre Longino», quien, al definir el término sublime como «cierta fuerza del Discurso para elevar y seducir el alma», llamó la atención sobre el término. La Motte-Houdard y La Bruyère todavía imaginaban, como otros, que lo sublime era un simple asunto de lenguaje y de estilo, si bien en la primera mitad del siglo XVIII se empieza a distinguir lo «sublime» de un «estilo sublime».

El Chevalier Jaucourt, autor del artículo «sublime», da la siguiente definición en la *Enciclopedia:* «Es todo lo que nos eleva por encima de lo que éramos, y que al mismo tiempo nos hace sentir esta elevación». Hacia mediados de siglo, se produce una coincidencia en considerar lo «sublime» con independencia de un estilo retórico, de la

poesía o cualquier género literario, en sí, a la búsqueda de su esencia que se trata de identificar con ciertas características y rasgos comunes.

Dentro de la tradición de la estética y de la crítica de arte inglesas, Burke es el primero en formular la diferencia entre lo «sublime» y lo «bello», adelantándose a todos sus contemporáneos por la recuperación que hace del primer término, sin romper la correspondencia con algunos de los rasgos más específicos que caracterizan lo «sublime» de Longino, aunque la aplicación que Burke tiene intención de darle desborda la anterior, y es casi tan amplia como la que habitualmente tiene el término «bello». Pese a esta mención obligada a Longino, y a su concepción de lo sublime, es probable que, en la formulación teórica del contenido estético de este término, quien más haya influido en Burke sea Milton, cuya obra se empezó a divulgar con fuerza a partir de 1688, junto con la de Shakespeare. Para Burke, Milton es quien mejor ilustra con sus metáforas y visiones poéticas la idea de lo sublime, de ahí que lo cite continuamente.

Desde la perspectiva del sujeto que experimenta la sensación asociada con cierta propiedad de un objeto, Burke nombra las pasiones que causan ciertas propiedades de los objetos, y los estímulos que se desprenden de ellos. La supuesta reciprocidad entre sujeto y objeto en este caso impulsa de igual modo la observación de las cualidades de los objetos en el sentido aristotélico de la palabra, para poder hacer corresponder lo sublime y lo bello con determinadas cualidades específicas y no otras. De este modo, procede a la atribución de una serie de cualidades a cada uno de estos términos, que por así decir adquieren relevancia física y pueden ser percibidas y captadas por nuestros sentidos. A modo de ejemplo, la causa de lo sublime se hace residir en la oscuridad, la grandeza, la magnificencia, la grandiosidad (características que se observan preferentemente en la arquitectura), y en el temor, asombro, respeto, etc., que pueden provocar o inspirar. Lo sublime, por los efectos que causa en nosotros, predomina y es superior a lo bello, y, además, al analizar cuáles son las sensaciones que mayor placer nos procuran, acaba concluyendo que el dolor puede ser una de las mayores fuentes de deleite, en apoyo de su tesis.

Por cuanto a las causas de la belleza, Burke niega la proporción y la simetría, sin despreciar la noción de armonía, que en ocasiones sustituye por el término «adecuación» de las partes de un todo. La proporción, según él, no es causa de la belleza, porque después de observar que ésta no lo es en el mundo vegetal ni animal, deduce que tampoco lo puede ser en las obras de arte, con lo cual hace una crítica implícita de la copia de los modelos antiguos y de la sumisión a las tres «unidades». Diderot dice que la belleza consiste en una percepción de relaciones, y Burke comparte esta opinión con otros argumentos, que admiten la desproporción y la asimetría como condiciones



de lo bello. El dilema terminológico entre lo sublime y lo bello es en Diderot el mismo que hay entre lo bello y lo bonito o gracioso, según se desprende, por ejemplo, de las cualidades que Burke atribuye a lo bello y Diderot a lo bonito o gracioso, como lo pequeño, lo liso, lo suave, lo gracioso, etc.

La belleza no es en términos de Burke algo que se puede medir, ni tiene nada que ver con el cálculo y la geometría. Por otra parte, la distinción entre lo bello y lo sublime no supone que lo sublime no pueda ser bello: todo lo sublime es bello, tanto para Burke, como para Kant, pero no todo lo bello es sublime. Burke indica que lo sublime y lo bello se pueden hallar aliados en el mismo objeto, porque una cosa grandiosa, puede ser a su vez lisa o suave, cualidades que adhiere a lo bello, y a la inversa.

La obra que Kant tituló *Lo Bello y lo Sublime,* publicada en 1764, tiene en la *Indagación* de Burke un precedente indiscutible. La definición que hace Kant en lo relativo a ambas categorías estéticas corresponde a la de Burke con algunas excepciones insignificantes. Kant, al igual que Burke, identifica lo sublime con lo grande, y lo bello con lo pequeño y los restantes atributos que éste concedía a ambos términos. Como ejemplo de lo primero, Kant cita «las altas encinas y sombrías soledades en el bosque sagrado», que es un paisaje típicamente romántico; y de lo segundo, «los parterres de flores», «setos bajos» y «árboles recortados en figuras». Al señalar que a lo sublime acompaña a veces cierto temor o melancolía, o un sentimiento de belleza extendido sobre una disposición general sublime, parece como si siguiera a Burke al pie de la letra, como cuando clasifica lo sublime en «terrorífico», «noble» y «magnífico». Su comparación más clara acerca de ambos términos o categorías es la identificación de la noche con lo sublime, y del día con lo bello, que algunos poetas románticos utilizaron para separar la vida y la muerte, el arte y el no-arte, el amor y su ausencia. Tristán e Isolda invocan la noche y la muerte para poder amarse en la eternidad, porque el día es enemigo del amor, su prohibición. El amor es sublime, pero irremediablemente trágico, porque debido a su condición ha de conocer la muerte. Desde otra perspectiva, la belleza consiste para el romántico en lo «sublime» del amor o de la verdad, con todas las exigencias que esto supone.

Diderot, en el *Salón* de 1767 dice a propósito de lo sublime, que es todo lo que sorprende al alma, todo lo que imprime un sentimiento de temor, y lo identifica también con la oscuridad, que invoca recomendando a los poetas que sean tenebrosos. Según él, la claridad es buena para convencer, pero no vale nada para emocionarnos, y además perjudica todo entusiasmo. Aunque su análisis de lo bello está más estructurado que el de Burke, como puede comprobarse en su clasificación de lo bello moral, lo bello literario, lo bello natural y lo bello artificial; o en sus múltiples observaciones con respecto al mo-

do en que experimentamos la belleza, teniendo en cuenta la doble dimensión de nuestros sentidos externos e internos, o a lo bello en sí y en relación a nosotros.

En la *Crítica del juicio,* publicada veintiséis años más tarde que el ensayo sobre *Lo bello y lo sublime,* Kant se refiere especialmente a Burke, cuya *Indagación* se tradujo al alemán en 1773. Elogia a este último por su aportación, pero considera que se limita al análisis de los juicios estéticos desde la perspectiva fisiológica, haciendo una exposición meramente empírica de lo sublime y de lo bello. Así, aunque defienda que los juicios estéticos tienen su base y origen en el sentimiento del sujeto, reprocha a Burke la ausencia de una exposición trascendental del juicio estético. Pero, no por tal motivo disminuye el interés y la curiosidad que puede inspirar Burke en la actualidad, por la incorporación de lo sublime —que también recibe los nombres de siniestro y horrendo con el transcurso del tiempo— en el ámbito general de la belleza.

# Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello

# Introducción

He procurado hacer esta edición un poco más completa y satisfactoria que la primera. He tratado con el mayor cuidado, y leído con igual atención todo lo que se ha hecho público en contra de mis opiniones; me he aprovechado de la cándida libertad de mis amigos; y si de este modo he sido capaz de descubrir las imperfecciones de la obra, la indulgencia que ha recibido, por imperfecta que sea, me proporcionó un nuevo motivo para no ahorrar los esfuerzos exigidos para su mejora. Aunque no he hallado suficientes razones o las que me parecían suficientes para hacer ningún cambio material en mi teoría, he creído necesario en muchos lugares explicarla, ilustrarla y reforzarla. He hecho un discurso introductorio relativo al Gusto: es un tema por sí mismo curioso; y que lleva bastante naturalmente a la indagación principal. Esta, junto con las restantes explicaciones, ha ampliado la obra considerablemente; y al aumentar su grosor, temo que haya aumentado también sus faltas; de modo que, pese a todas mis precauciones, puede que exija una mayor indulgencia de la requerida en la primera edición.

Los que están habituados a estudios de esta naturaleza esperarán y tolerarán muchas faltas. Saben que muchos de los objetos de nuestra indagación son en sí mismos oscuros e intrincados; y que muchos otros han pasado también a serlo debido a refinamientos afectados o a un falso aprendizaje; saben que el tema presenta muchos obstáculos, como los prejuicios de los demás, e incluso los nuestros, que hacen no poco difícil mostrar con claridad la verdadera faz de la naturaleza. Saben que, mientras la mente atiende al esquema general de las cosas, se debe prescindir de algunas partes particulares; que, a menudo, debemos someter el estilo a la cosa, y, frecuentemente, sacrificar el elogio de la elegancia, por la satisfacción de la claridad.

Los signos de la naturaleza son legibles, es cierto; pero no son lo suficientemente claros para capacitar a los que acuden a leerlos. Hemos de utilizar un método de proceder cauteloso y casi diría timorato. No debemos intentar volar, cuando apenas podemos arrastrarnos. Al abordar cualquier tema complejo, deberíamos examinar uno por uno todos los ingredientes diferenciados en la composición; y reducirlos a la mayor simplicidad; ya que la condición de nuestra naturaleza nos inclina a una ley estricta y a límites muy estrechos. Después, deberíamos reexaminar los principios mediante el efecto de la com-

posición, al igual que la composición por el de los principios. Deberíamos comparar nuestro tema con cosas de naturaleza similar, y con cosas de naturaleza opuesta; ya que los descubrimientos pueden hacerse, y a menudo se hacen, mediante el contraste, que se nos escapa a simple vista. Cuantas más comparaciones hagamos, más general y más cierto demostrará ser nuestro conocimiento, por estar basado sobre una inducción extensiva y perfecta.

Si una indagación así, cuidadosamente llevada, no logra descubrir al final la verdad, puede que responda a un objetivo igualmente útil, revelándonos la debilidad de nuestra propia comprensión. Si no nos hace conocedores de algo, puede que nos haga modestos. Si no nos preserva del error, tal vez lo haga al menos del espíritu del error; y tal vez nos haga ser cautelosos al pronunciarnos afirmativa o precipitadamente, cuando tanto trabajo puede acabar en tanta incertidumbre.

Desearía que, al examinar esta teoría, se utilice el mismo método que he procurado utilizar al formarla. En mi opinión, deberían proponerse objeciones, tanto en lo concerniente a los distintos principios que se consideran distintamente, como respecto a la exactitud de la conclusión que se extrae de ellos. Pero, es común abordar las premisas y la conclusión en silencio, y hacer una objeción en base a algún pasaje poético que no parece adecuarse fácilmente a los principios que he procurado establecer. Esta manera de proceder la creo muy impropia. La tarea sería infinita, si no pudiéramos establecer ningún principio hasta que no hayamos previamente desenredado la completa textura de cada imagen o descripción que se encuentra en poetas y oradores. Y, aunque nunca seamos capaces de reconciliar el efecto de tales imágenes con nuestros principios, esto nunca puede derribar la teoría, mientras ésta se base en hechos ciertos e indiscutibles. Una teoría basada en el experimento, y no asumida, siempre es buena en la medida en que explique algo. Nuestra incapacidad para arrastrar esto indefinidamente no es un argumento en contra. Esta incapacidad puede deberse a nuestra ignorancia de algunos *mediums* necesarios; a una carencia de la aplicación adecuada; y a muchas otras causas además de un defecto en los principios que empleamos. En realidad, el tema requiere una atención más detenida de la que nos atrevemos a reivindicar, a partir de nuestra manera de tratarlo.

Por si esto no aparece al principio de la obra, debo advertir al lector que no imagine que yo pretendía hacer una disertación completa sobre lo Sublime y lo Bello. Mi indagación no ha sido más allá del origen de estas ideas. Si las cualidades que he colocado bajo el enunciado de lo Sublime, se hallan compatibles entre sí, y todas diferentes de aquéllas que coloco bajo el enunciado de la Belleza; y si aquéllas que componen la Belleza son igualmente compatibles y se oponen igualmente a aquéllas que se clasifican bajo la denominación de Sublime, poco me importa si alguien prefiere seguir el nombre que les di o no, con tal de que admita que lo que dispongo bajo diferentes enunciados son cosas en realidad diferentes en la naturaleza. El uso que hago de las palabras puede condenarse, como demasiado limitado o demasiado extenso; pero lo que quiero decir no se puede malinterpretar.



Para concluir: cualquiera que sea el progreso que pueda hacerse hacia el descubrimiento de la verdad en este campo, no me arrepiento de los esfuerzos que he hecho al respecto. El uso de tales indagaciones puede ser muy considerable. Todo lo que vuelca el alma hacia adentro tiende a concentrar sus fuerzas y a prepararla para vuelos de la ciencia más altos e intensos. Al buscar las causas físicas, nuestras mentes se abren y amplían; y en esta búsqueda, aunque ganemos o perdamos nuestro juego, la asechanza ciertamente nos sirve. Cicerón, por adicto que fuera a la filosofía académica, y, en consecuencia, por obligado que se viera a rechazar la certidumbre del conocimiento físico, como de cualquier otra clase, confiesa libremente su gran importancia para el entendimiento humano: «*Est animorum ingeniorumque nostrorum naturale quoddam quasi pabulum consideratio contemplatioque naturae*» [1]. Si podemos dirigir las luces que derivamos de tan exaltadas especulaciones, sobre el campo más humilde de la imaginación, mientras investigamos los resortes y trazamos los cursos de nuestras pasiones, tal vez no sólo comuniquemos al gusto una especie de solidez filosófica, sino que también reflejemos en las ciencias más serias algunas de las gracias y elegancias del gusto, sin las cuales la mayor destreza en aquellas ciencias siempre tendrá el aspecto de algo iliberal.

[1] Es algo propio de nuestros espíritus e inteligencias, como pensar en los alimentos y contemplar la naturaleza.

# Sobre el gusto

## (Discurso preliminar)

A primera vista, puede parecer que nuestros razonamientos difieren mucho de los de los demás, al igual que nuestros placeres: pero, pese a lo que puedan diferir, hecho que creo más aparente que real, es probable que la norma en lo concerniente a la razón y al gusto sea la misma en todas las criaturas humanas. De no haber algunos principios en lo relativo a nuestro juicio y sentimientos comunes a toda la humanidad, sería imposible aprehender su razón o sus pasiones lo suficiente para mantener la ordinaria correspondencia de la vida. En efecto, parece que, por lo general, se admite que con respecto a la verdad o falsedad hay algo fijado. Cuando se discute, vemos a la gente apelando a ciertos criterios y pautas, que son válidas para todas las partes, y se suponen inherentes a nuestra naturaleza común. Pero, no hay la misma conformidad obvia acerca de ningún principio uniforme o establecido, relacionado con el gusto. Muy al contrario, de ordinario, se cree que esta facultad delicada y aérea, que parece demasiado volátil para resistir siquiera las cadenas de una definición, no se puede poner a prueba debidamente bajo ningún criterio, ni medirse por ninguna norma. Es tan constante la necesidad de ejercer la facultad de razonar, y se ve tan reforzada por la perpetua contienda, que, entre los más ignorantes, parece haber ciertas máximas de sentido común tácitamente establecidas. Los eruditos han hecho progresos en esta ruda ciencia, y han reducido aquellas máximas a un sistema. Si el gusto no se ha cultivado tan felizmente, no ha sido porque el tema fuera estéril, sino porque los que han trabajado en él han sido pocos o negligentes; pues, a decir verdad, los motivos que nos impulsan a fijar lo uno no tienen el mismo interés que los que nos apremian a averiguar lo otro. Y, después de todo, si los hombres tienen diferentes opiniones acerca de semejantes temas, sus diferencias no acarrean consecuencias tan importantes; de otro modo, no dudo que la lógica del gusto, si se me permite la expresión, pueda digerirse tan bien, y podíamos discutir temas de este tipo con tanta seguridad, como aquéllos que parecen pertenecer más directamente a la esfera de la mera razón. Y, en efecto, es absolutamente necesario, al iniciar una investigación como la presente, aclarar este punto lo más posible. Si el gusto no tiene unos principios fijos, y si la imaginación no se ve afectada

de acuerdo con algunas leyes invariables y seguras, nuestro trabajo probablemente servirá de muy poco, en la medida en que se ha de juzgar como empresa inútil, cuando no absurda, poner reglas al capricho y erigirse en legislador de antojos y fantasías.

El término gusto, como todos los términos figurativos, no es totalmente exacto; lo que entendemos por él dista mucho de una idea simple y determinada en las mentes de muchos hombres, y, por consiguiente, es propenso a la incertidumbre y a la confusión. No me gustan mucho las definiciones, el aclamado remedio para la cura de este desorden. Pues, cuando las hacemos, parecemos correr el riesgo de circunscribir la naturaleza entre los límites de nuestras propias nociones, que a menudo hacemos nuestras al azar, abrazamos con los ojos cerrados, o formamos a partir de una consideración limitada y parcial del objeto que se nos presenta; en lugar de extender nuestras ideas para abordar todo lo que la naturaleza abarca, según su manera de combinar. En nuestra investigación, nos hallamos limitados a las estrictas leyes a que nos hemos sometido desde el principio.

*—Circa vilem patulumque morabimur orbem,*
*Unde pudor proferre pedem vetat aut operis lex*[1].

Una definición puede ser muy exacta, y, sin embargo, servir de muy poco para informarnos acerca de la naturaleza de la cosa definida; pero, sea cual fuere la virtud de una definición, en el presente orden de cosas, parece más bien derivarse de nuestra investigación que precedería, y por lo tanto debería considerarse como resultado de ésta. Ha de admitirse que los métodos de disquisición y enseñanza pueden ser a veces diversos, y, sin duda, por buenas razones; pero, en lo que a mí respecta, estoy convencido de que el método de enseñanza que más se aproxima al método investigador es incomparablemente el mejor. Este, no satisfecho con ofrecer unas cuantas verdades estériles, conduce al tronco del que nacieron; tiende a colocar al lector tras las huellas de la invención, y dirigirlo por aquellos caminos en los que el autor ha hecho sus propios descubrimientos, en el supuesto caso de que sea feliz por haber hecho alguno válido.

Pero, con el fin de evitar todo pretexto para cavilar, no entiendo por la palabra Gusto más que aquella facultad o aquellas facultades de la mente, que se ven influenciadas por, o que forman un juicio acerca de, las obras de la imaginación y las artes elegantes. Esta es, creo, la idea más general de aquella palabra, y la que tiene menos conexión con alguna teoría particular. Mi objeto en esta investigación es encontrar principios, de haberlos, que afecten a la imaginación, tan co-

[1] Nos detendremos junto a un mundo vil y banal, / donde el pudor o la ley del esfuerzo impide poner el pie.



munes a todos, tan fundados y ciertos, que puedan proporcionar los medios para razonar satisfactoriamente sobre ellos. Y me figuro que tales principios del gusto existen, por paradójico que parezca a aquéllos que a primera vista imaginan, que hay una diversidad de gustos tan enorme, por cuanto al tipo y al grado, que nada puede ser más indeterminado.

Todas las potencias naturales del hombre que conozco, y que establecen relación con los objetos externos, son los sentidos, la imaginación y el juicio. Y, en primer lugar, con respecto a los sentidos, suponemos, y hemos de suponer, que, como la configuración es casi, o más o menos, la misma en todos los hombres, la manera de percibir objetos externos es la misma en todos los hombres, o difiere poco. Estamos convencidos de que lo que parece luminoso a un ojo, parece luminoso al otro; que lo que resulta dulce a un paladar, es dulce para otro; que lo que es oscuro y amargo para este hombre, es igualmente oscuro y amargo para aquél. Y concluimos una cosa semejante de lo grande y lo pequeño, de lo duro y de lo blando, lo caliente y lo frío, lo rugoso y lo liso, y, efectivamente, de todas las cualidades y afecciones naturales de los cuerpos. Si nos permitimos imaginar, que sus sentidos presentan a diferentes hombres diferentes imágenes de las cosas, este escéptico procedimiento hará que todo tipo de razonamiento sobre cualquier tema sea vano y frívolo, incluso aquel razonamiento escéptico que nos había persuadido para considerar una duda en lo relativo a la concordancia de nuestras percepciones. Pero, como poca duda cabe que los cuerpos presentan imágenes similares a la especie entera, se ha de conceder necesariamente que los placeres y pesares que cualquier objeto provoca en un hombre también los causa en toda la humanidad, cuando actúa naturalmente, simplemente, y sólo por sus propios medios. Si negamos esto, hemos de imaginar que la misma causa, actuando del mismo modo y sobre sujetos de la misma clase, producirá efectos diferentes, lo cual sería muy absurdo. Consideremos primero este punto, en el sentido del gusto, y antes que nada, en la medida en que tal facultad ha tomado su nombre de este sentido. Todos los hombres están de acuerdo en decir que el vinagre es agrio, la miel, dulce, y el acíbar, amargo; y en la medida en que todos coinciden en encontrar estas cualidades en aquellos objetos, no disienten tampoco por cuanto a sus efectos en lo relativo al placer y al dolor. Todos concuerdan en llamar agradable la dulzura, y desagradable la acidez. En esto no hay diversidad de sentimientos: y el hecho de que no la hay se manifiesta claramente en el consentimiento de todos los hombres sobre las metáforas que se extraen del gusto. Un temperamento agrio, expresiones y maldiciones amargas, y un destino amargo, son cosas que todos entendemos a la perfección. Y, en conjunto, se nos entiende de igual modo, cuando nos referimos a una buena disposición, a una buena persona, a una buena condición y a

otras cosas parecidas. Es sabido que la costumbre y otras causas han provocado muchas desviaciones de los placeres o penas naturales, que corresponden a los distintos gustos: pero, en tal caso, el poder de distinguir entre el apetito natural y el adquirido no desaparece nunca. Con frecuencia, un hombre acaba prefiriendo el sabor de tabaco al del azúcar, y el sabor del vinagre al de la leche; pero, esto no siembra la confusión entre sabores, mientras aquél sea consciente de que el tabaco y el vinagre no son dulces, y sepa que el mero hábito ha predispuesto su paladar para estos extraños placeres. Hasta con esta persona podemos hablar sobre gustos con precisión suficiente. Pero, de encontrar a un hombre que afirmara que, para él, el tabaco tiene un sabor parecido al del azúcar, y que no puede distinguir entre la leche, agria, y el azúcar, amargo, deduciríamos inmediatamente que los órganos de este hombre no funcionan, y que su paladar está profundamente viciado. Distamos tanto de conversar con tal persona sobre gustos, como de razonar en lo concerniente a las relaciones de cantidad con alguien, que negara que todas las partes juntas eran iguales al todo. A semejante hombre no le consideramos equivocado por sus apreciaciones, sino absolutamente loco. Excepciones de este género, en cualquiera de estos aspectos, no nos ponen en tela de juicio nuestra regla general, ni nos hacen concluir que los hombres tienen varios principios respecto a las relaciones de cantidad, o al gusto por las cosas. De manera que, cuando se dice que no hay discusión posible en materia de gustos, sólo se pretende decir, que nadie puede contestar estrictamente qué placer o pena puede experimentar un hombre particular al probar una cosa particular. Esto, en efecto, es indiscutible; pero podemos discutir, y además con suficiente claridad, sobre las cosas que son naturalmente placenteras o desagradables para los sentidos. Aunque, cuando hablamos de un sabor peculiar o adquirido, entonces hemos de conocer los hábitos, los prejuicios o los males de este hombre particular, y hemos de extraer nuestra conclusión de todo ello.

Esta coincidencia del género humano no se da únicamente en el gusto. El principio de placer derivado de la vista es el mismo en todos. La luz es más placentera que la oscuridad. El verano, cuando la tierra se viste de verde, y cuando los cielos están serenos y brillan, es más agradable que el invierno, donde todo tiene otro aspecto. No recuerdo que se haya mostrado algo bello, sea un hombre, una bestia, un pájaro o una planta, incluso a un centenar de personas, y no haya sido admitido como tal por todas ellas, pese a que alguna pudiera pensar que esperaba mucho más o que hay cosas todavía mejores. No creo que ningún hombre piense que una oca es más hermosa que un cisne, ni que imagine que una gallina de Frisia es superior a un pavo real. Obsérvese también que los placeres de la vista no son tan complicados ni confusos, y que tampoco los alteran hábitos y asociaciones artificiales, como ocurre con los placeres del gusto; porque los



placeres de la vista se conforman más comúnmente a ellos mismos, y no son alterados tan a menudo por consideraciones ajenas a la propia vista. Pero, las cosas no se presentan tan espontáneamente al paladar como a la vista; al primero se dan a modo de alimento o medicina. Y, gracias a las cualidades que poseen para fines nutritivos o medicinales, a menudo forman el paladar gradualmente, y a fuerza de estas asociaciones. Así, el opio es placentero para los turcos, merced al agradable delirio que produce. El tabaco constituye el verdadero deleite de los holandeses, porque difunde cierto estupor y un aturdimiento placentero. Los licores fermentados agradan a nuestro vulgo, porque barren toda preocupación y consideración acerca del futuro de los males presentes. Todos ellos se rechazarían por completo, si sus propiedades no rebasaran las meras propiedades del sabor. Pero, todos juntos, con el té y el café, y algunas otras cosas, han pasado de las boticas a nuestras mesas, y se empezaron a tomar por sus efectos saludables mucho antes que por placer. El efecto de la droga ha hecho que la utilizáramos a menudo; y el uso frecuente, combinado con el efecto agradable, ha hecho finalmente su gusto agradable. Pero, esto no confunde nuestro razonamiento lo más mínimo; porque distinguimos hasta el final el apetito adquirido del natural. Al describir el gusto de una fruta desconocida, raramente diríamos que tiene un sabor dulce y placentero como el tabaco, el opio, o el ajo, aunque habláramos con aquéllos que usaran constantemente estas drogas, y experimentaran gran placer con ellas. En todos los hombres hay una memoria suficiente acerca de las causas naturales de placer, que los capacita para conducir todas las cosas que se les ofrecen a los sentidos, a este nivel, y para regular sus sentimientos y opiniones por él. Imaginad a alguien que tuviera tan viciado su paladar, que sintiera más placer degustando opio que mantequilla o miel, y se prestara a que se le ofreciera una bola de cebollas; no cabe duda que preferiría la mantequilla o la miel a esta mezcla nauseabunda, o a cualquier droga amarga a la que no estuviera acostumbrado. Lo que demuestra que su paladar es naturalmente como el de otros hombres en todas las cosas, que es como el paladar de los demás hombres en muchas cosas, y sólo está viciado en algunos puntos particulares. Pues, al juzgar cualquier cosa nueva, incluso un sabor similar al que la costumbre le ha hecho que le guste, encuentra su paladar afectado de una manera natural y sobre la base de principios comunes. Así, el placer de todos los sentidos, de la vista, e incluso del gusto, que es el más ambiguo de todos, es el mismo en todos los hombres, sean altos o bajos, sabios o ignorantes.

Además de las ideas, con sus penas y placeres anexos, que son presentados por los sentidos, la mente del hombre posee una especie de poder creativo de por sí, sea representando a su antojo imágenes de cosas en el orden y según la manera en que fueron recibidas por los

sentidos, o combinando aquellas imágenes de una nueva manera y según un orden diferente. Este poder se llama imaginación; y a ella pertenece todo lo que llamamos ingenio, fantasía, invención, y lo que se le parece. Pero, hay que tener en cuenta, que tal poder de la imaginación es incapaz de producir nada absolutamente nuevo; sólo puede variar la disposición de aquellas ideas que ha recibido de los sentidos. Ahora bien, la imaginación es la provincia más extensa del placer y del dolor, al igual que es la región de nuestros miedos y esperanzas, y de todas las pasiones que están en conexión con ellas. Cualquiera que sea el cálculo que se haga para influir en la imaginación con estas ideas directrices, en virtud de una impresión natural original, ha de causar el mismo impacto casi a todos los hombres. Ya que la imaginación sólo es la representación de los sentidos, sólo puede complacerse o disgustarse con las imágenes, partiendo del mismo principio por el que los sentidos se complacen o disgustan con las realidades; y, por consiguiente, tiene que haber una concordancia tan estrecha entre las imaginaciones de los hombres, como entre sus sentidos. Basta un poco de atención para convencernos de que esto es así necesariamente.

Pero, en la imaginación, además del dolor o del placer que se desprenden de las propiedades del objeto natural, se percibe un placer según el parecido que la imitación tiene con el original: la imaginación, en mi opinión, no puede tener más placer que el derivado de una u otra de estas causas. Y estas causas actúan bastante uniformemente en todos los hombres, porque actúan según principios existentes en la naturaleza, y que no se desprenden de ningún hábito o ventaja particular. El Sr. Locke observa muy justa y delicadamente, que el ingenio está principalmente versado en trazar semejanzas: destaca al mismo tiempo que la tarea del juicio reside más bien en encontrar diferencias. Tal vez parezca, en base a esta suposición, que no hay distinción material entre el ingenio y el juicio, en la medida en que ambos parecen derivar de diferentes operaciones de la misma facultad de *comparar*. Pero, en realidad, dependan o no del mismo poder de la mente, difieren materialmente tanto, en muchos aspectos, que una unión perfecta de ingenio y juicio es una de las cosas más raras del mundo. Cuando dos objetos inconfundibles no se parecen es lo único que esperamos; las cosas son como tienen que ser. Por consiguiente, no causan ninguna impresión en la imaginación; pero, cuando dos objetos inconfundibles se parecen nos causan impacto, les prestamos atención y nos sentimos complacidos. La mente del hombre da muestras de alacridad y satisfacción mucho mayores trazando semejanzas, que buscando diferencias; al establecer semejanzas, producimos *nuevas imágenes,* unimos, creamos y ampliamos nuestros sentidos. Pero, al establecer distinciones, no ofrecemos alimento a la imaginación: la tarea es en sí misma más severa y fastidiosa, y el placer



que extraigamos de ello, cualquiera que sea, es algo de naturaleza negativa e indirecta. Por la mañana se me da una noticia; ésta, meramente en calidad de noticia, como un hecho añadido a mi surtido, me da cierto placer. Al anochecer, me doy cuenta de que no había nada en ella. ¿Qué gano con esto, sino la insatisfacción de ver que se me ha embaucado? De ahí que los hombres se inclinen mucho más por la fe que por la incredulidad. Y es en base a este principio, que las naciones más ignorantes y bárbaras han sobresalido con frecuencia en similitudes, comparaciones, metáforas y alegorías, y que han sido débiles y tímidas en distinguir y clasificar sus ideas. También por una razón de este tipo, Homero y los escritores orientales, aunque muy aficionados a las similitudes y aunque descubren algunas verdaderamente admirables, raramente se preocupan de que sean exactas; esto es, sólo reparan en la semejanza general, la pintan fuertemente, y no se percatan de la diferencia que puede encontrarse entre las cosas comparadas.

Como el placer de la semejanza es el que halaga principalmente la imaginación, casi todos los hombres son iguales en este punto, hasta donde llega su conocimiento de las cosas representadas o comparadas. El principio de este conocimiento es mucho más accidental, por cuanto depende de la experiencia y de la observación, y no de la fuerza o debilidad de ninguna facultad natural; y de esta diferencia en el conocimiento procede lo que comúnmente llamamos, aunque no con gran exactitud, diferencia de gustos. Un hombre, para el que la escultura es nueva, al ver los aparejos de un barbero o alguna pieza de estatuaria ordinaria, se queda inmediatamente perplejo y satisfecho, porque ve algo parecido a una figura humana; y, completamente absorbido por este parecido, no presta atención a sus defectos. No creo que a nadie pueda ocurrirle lo mismo al ver una imitación. Supongamos que este principiante se detiene, al cabo de un rato, ante una obra más artificial de la misma naturaleza; a partir de ese momento, empieza a contemplar con desprecio lo que antes admiraba; no porque lo admirase incluso entonces por su ausencia de parecido con un hombre, sino por la semejanza general, aunque inexacta, que tenía con la figura humana. Lo que admiraba, en distintos momentos, en figuras tan distintas, es estrictamente lo mismo; y, pese a que su conocimiento mejora, su gusto no se altera. Hasta aquí, su error consistía en una falta de conocimientos en arte, y esto se debía a su inexperiencia; pero, también podría atribuirse a una falta de conocimiento de la naturaleza. Es posible que el hombre, en cuanto tal, se detenga aquí, y que la obra maestra de una gran mano no le complazca más que la representación mediana de un vulgar artista. Y ello no se debe a la carencia de un gusto mejor o más elevado, sino a que ningún hombre observa con suficiente detenimiento la figura humana, como para poder juzgar adecuadamente una imitación de ésta.

El hecho de que el gusto crítico no depende de un principio superior en los hombres, sino de un conocimiento superior, se puede comprobar a través de numerosos ejemplos. La historia del viejo pintor y del zapatero es bien conocida. El zapatero corrige al pintor algunos errores que ha hecho en el zapato de una de sus figuras, y que el pintor, que nunca había hecho observaciones tan exactas sobre zapatos, y se contentaba con un parecido general, nunca había visto. Pero, esto no ponía en duda el gusto del pintor; sólo demostraba una falta de experiencia en el arte de hacer zapatos. Imaginemos que un anatomista entra en el taller del pintor. Su obra, en general, está bien hecha, la figura en cuanto tal presenta una buena postura, y las partes se ajustan bien a sus movimientos correspondientes; sin embargo, el anatomista, crítico en su arte, tal vez observe que la hinchazón de algún músculo no se adecúa lo suficiente a la acción peculiar de la figura. Ahora es el anatomista el que observa lo que el pintor no había visto, y pasa por alto lo que había señalado el zapatero. Pero, una carencia de este último conocimiento crítico en anatomía no influye en el buen gusto natural del pintor ni de ningún observador común de esta pieza, como tampoco la falta de un conocimiento exacto en la elaboración de un zapato. A un emperador turco se le mostró un buen cuadro de la degollación de San Juan Bautista; aquél elogió muchas cosas, pero señaló un defecto; destacó que la piel no se encogía en la parte herida del cuello. El sultán, en tal ocasión, aunque su observación era muy acertada, no descubrió un gusto más natural que el pintor que ejecutó la obra, ni que mil expertos europeos, que probablemente no habrían hecho nunca la misma observación. Su Majestad turca, efectivamente, estaba bien familiarizado con aquel terrible espectáculo, que los demás sólo podían haberse representado en su imaginación. Acerca de su aversión hay una diferencia entre toda esta gente que deriva de las diferentes clases y grados de su conocimiento; pero, hay algo en común entre el pintor, el zapatero, el anatomista y el emperador turco, el placer procedente de un objeto natural, en la medida en que cada uno percibe que está perfectamente imitado, la satisfacción de ver una figura agradable, y la compasión procedente de un incidente sorprendente y conmovedor. Siempre que el gusto sea natural, es casi común a todos.

En poesía y otras obras de la imaginación, se puede observar la misma paridad. La verdad es que aquél, al que le encanta Don Bellianis, leerá a Virgilio fríamente; mientras otro es transportado con la *Eneida,* y deja Don Bellianis para los niños. Estos dos hombres parecen tener un gusto muy diferente; pero, de hecho, difieren muy poco. En ambas obras, que inspiran sentimientos tan opuestos, se cuenta una fábula excitante para la imaginación; ambas rebosan acción, ambas son apasionadas; en ambas hay viajes, batallas, triunfos y constantes cambios de fortuna. El admirador de Don Bellianis tal vez no



entiende el lenguaje refinado de la *Eneida,* pero si éste se degradara al estilo del Viaje del Pelegrino, podría sentirlo con toda su energía, sobre la misma base que hizo de él un admirador de Don Bellianis.

En su autor favorito no le chocan los continuos abusos de probabilidad, la confusión de tiempos, las ofensas contra las costumbres, los recorridos geográficos, porque no sabe nada de geografía ni de cronología, y nunca ha examinado los fundamentos de la probabilidad. Si, por casualidad, lee algo acerca de un naufragio en la costa de Bohemia, completamente absorbido por tan interesante acontecimiento, y sólo preocupado por el destino de su héroe, no le perturba lo más mínimo este extravagante desatino. Pues, ¿por qué había de impresionarle un naufragio en la costa de Bohemia a quien sólo sabe que Bohemia puede ser una isla en el océano Atlántico? Después de todo, ¿qué implica esto para el gusto natural de la persona aquí imaginada?

Entonces, en la medida en que el gusto pertenece a la imaginación, su principio es el mismo en todos los hombres; no hay ninguna diferencia en la manera en que les afecta, ni en las causas de la afección; pero, sí hay una diferencia de grado que procede principalmente de dos causas; sea de un grado mayor de sensibilidad natural, o de una atención más cercana y larga con respecto al objeto. Para ilustrar esto mediante la conducta de los sentidos, en los que se encuentra la misma diferencia, imaginemos que se presenta una mesa de mármol muy lisa ante dos hombres; ambos se dan cuenta de que es lisa, y a ambos les place por esta cualidad. Hasta aquí están de acuerdo. Pero, imaginemos que se les presenta otra mesa, y después otra, siendo la última aún más lisa que la anterior. Ahora es muy probable que estos hombres, que tan de acuerdo están sobre lo que es liso y en cuanto al placer que se desprende de ello, se opongan cuando hayan de decidir cuál de ellas tiene más brillo. En efecto, la gran diferencia entre gustos está aquí, cuando los hombres se ponen a comparar el exceso o la disminución de las cosas que se juzgan por grados y no por medida. Aunque cuando surge semejante diferencia, no es fácil establecer el punto, si el exceso o disminución no son notorias. Si nuestras opiniones son distintas en lo relativo a dos cantidades, podemos recurrir a una medida común, que puede decidir el asunto con la mayor exactitud; y esto, lo asumo, es lo que hace que el conocimiento matemático tenga mayor certeza que ningún otro. Pero, en cosas cuyo exceso no se juzga por ser mayor o menor, como la lisura y la rugosidad, la dureza y la suavidad, la oscuridad y la luz, y las sombras de los colores, es fácil establecer la diferencia, cuando es considerable pero no cuando es diminuta, por carecer de algunas medidas comunes, que tal vez nunca se descubran. En tales casos delicados, suponiendo que la agudeza del sentido sea equitativa, ganará el que ponga más atención y esté más acostumbrado a estas cosas. En lo relativo a las me-

sas, el pulidor de mármoles será indudablemente el que decidirá con mayor exactitud. Pero, a pesar de la falta de una medida común para concluir muchas disputas concernientes a los sentidos, y a la imaginación que los representa, vemos que los principios son los mismos en todos, y que no hay desacuerdo hasta que nos ponemos a analizar la preeminencia o diferencia de las cosas, que nos introducen en la provincia del juicio.

Mientras tratamos de las cualidades sensibles de las cosas, parece así que la única concernida sea la imaginación; lo mismo ocurre cuando se representan las pasiones, porque, en virtud de una simpatía natural, son sentidas en todos los hombres sin recurrir para nada al raciocinio, y su justicia reconocida en cada pecho. Amor, dolor, miedo, cólera y alegría, todas estas pasiones han afectado alternativamente a todas las mentes; y no las afectan de una manera casual o arbitraria, sino en base a ciertos principios naturales y uniformes. Pero, como muchas obras de la imaginación no se limitan a la representación de objetos sensibles, ni a las obras de las pasiones, sino que abarcan también costumbres, caracteres, acciones e intenciones de los hombres, sus relaciones, sus virtudes y vicios, éstas pertenecen a la provincia del juicio, el cual mejora mediante la atención y el hábito de razonar. Todas estas cosas constituyen una buena parte de lo que se considera objetos del gusto; y Horacio nos envía a las escuelas de filosofía y del mundo para que nos instruyamos en ellas. Cualquiera que sea la certidumbre que se adquiera en la moral y en la ciencia de la vida, el mismo grado de certidumbre tendremos en lo relacionado con éstas en las obras de imitación. En efecto, lo que llamamos gusto y lo que esto significa, a modo de distinción, depende en gran parte de nuestra habilidad en las costumbres y en las observancias de tiempo y lugar, y de decencia en general, que sólo se pueden aprender en aquellas escuelas que Horacio nos recomienda: aunque, en realidad, el gusto no sea más que un juicio más refinado. En conjunto, creo que lo que llamamos gusto, en su aceptación más general, no es una idea simple, sino en parte hecha de una percepción de los placeres primarios de los sentidos, de los placeres secundarios de la imaginación, y de las conclusiones de la facultad de razonar, acerca de las diversas relaciones de éstas, y acerca de las pasiones humanas, costumbres y acciones. Todo ello es indispensable para formar el gusto, y la base de todas estas cosas es la misma en la mente humana; pues, como los sentidos se encuentran en el origen de todas nuestras ideas, y consecuentemente de todos nuestros placeres, si no son inciertos y arbitrarios, la base entera del gusto es común a todos, y por lo tanto hay fundamento suficiente para razonar de un modo concluyente sobre estos temas.

Mientras abarquemos el gusto meramente de acuerdo con su naturaleza y especie, encontraremos sus principios enteramente uniformes; pero, el grado en que estos principios prevalecen en los diversos individuos de la humanidad es en conjunto tan diferente, como similares son los principios. Pues la sensibilidad y el juicio, que son las cualidades que componen lo que comúnmente llamamos *gusto,* varían sobremanera en bastante gente. De un defecto en la primera de estas cualidades se desprende una falta de gusto; una debilidad en la otra hace que éste sea incorrecto y malo. Algunos hombres tienen sentidos tan embotados, y temperamentos tan fríos y flemáticos, que difícilmente se puede decir que están despiertos alguna vez durante el curso de sus vidas. En tales personas, los objetos más estremecedores no causan más que una leve y oscura impresión. Hay otros tan constantemente agitados por placeres groseros y meramente sensuales, o tan ocupados en la baja servidumbre de la avaricia, o tan acalorados a la caza de honores y distinción, que sus mentes, acostumbradas de continuo a las tormentas de estas violentas y tempestuosas pasiones, apenas pueden ponerse en movimiento por el delicado y refinado juego de la imaginación. Estos hombres, aunque por una causa diferente, se vuelven tan estúpidos e insensibles como los primeros; pero, siempre que los impresiona cualquier elegancia natural o grandeza, o estas mismas cualidades en cualquier obra de arte, se mueven en base al mismo principio.

La causa de un gusto incorrecto es una falta de juicio. Y ello puede desprenderse de una debilidad natural del entendimiento (sea la que sea la fuerza de esta facultad), o, lo que es mucho más común, puede proceder de una falta de ejercicio adecuado y bien dirigido, que es lo único que puede fortalecerlo y prepararlo. Aparte de que la ignorancia, la desatención, la mala voluntad, la temeridad, la ligereza, la obstinación, y en una palabra, todas aquellas pasiones y todos aquellos vicios, que pervierten el juicio en otros temas, no le perjudican menos en éste, su provincia más refinada y elegante. Estas causas producen diferentes opiniones en todo lo que es objeto del entendimiento, sin inducirnos a suponer que no hay principios establecidos para la razón. Y, en resumidas cuentas, puede observarse que hay menos diferencia en todo lo relativo al gusto entre los seres humanos, que en todo lo tocante a la sola razón; y que los hombres coinciden más respecto a la excelencia de una descripción en Virgilio, que respecto a la verdad o falsedad de una teoría de Aristóteles.

La rectitud de juicio en las artes, que se puede denominar buen gusto, depende en gran medida de la sensibilidad; porque si la mente no se inclina por los placeres de la imaginación, nunca se interesará suficientemente por obras de aquella especie, para adquirir un conocimiento competente sobre ellas. Pero, aunque se precisa cierto grado de sensibilidad para hacer un buen juicio, este último no se desprende de una sensibilidad rápida para el placer. A menudo ocurre que un juez muy pobre, meramente debido a una sensibilidad más com-

pleja, se ve más afectado por una obra muy pobre, que el mejor juez por la más perfecta. Pues, como todo lo nuevo, extraordinario, grande o apasionante está bien calculado para afectar a tal persona, y para que los defectos no la afecten, su placer es más puro y sin mezcla; y, como meramente se trata de un placer de la imaginación, es más elevado que ninguno que se derive de un juicio recto; el juicio se dedica en gran parte a poner obstáculos en el camino de la imaginación, a disipar las escenas de su encantamiento, y a sujetarnos al desagradable yugo de nuestra razón: pues el único placer, casi, que tienen los hombres en juzgar mejor que otros consiste en una especie de orgullo y superioridad conscientes, que nacen de pensar correctamente. Pero, se trata de un placer indirecto, un placer que no resulta inmediatamente del objeto que está bajo contemplación. En la mañana de nuestros días, cuando los sentidos están sin estrenar y tiernos, cuando el hombre entero está despierto en cada una de sus partes, y el brillo de la novedad fresco en todos los objetos que nos rodean, cuán encantadoras son entonces nuestras sensaciones, pero cuán falsos e inexactos los juicios que nos hacemos de las cosas. No espero recibir nunca el mismo grado de placer de algunas obras geniales como el que sentí a cierta edad de piezas, que mi juicio hoy mira como frívolas y despreciables. Toda causa trivial de placer es propensa a afectar al hombre de aspecto demasiado sanguíneo: su apetito es demasiado, para permitir que su gusto sea delicado, y es en todo susceptible de lo que Ovidio dice de sí mismo enamorado,

*Molle meum levibus cor est violabile telis,*
*Et semper causa est, cur ego semper amem*[2].

El que tenga este carácter nunca puede ser un juez refinado, ni lo que el poeta llama *elegans formarum spectador*. La excelencia y fuerza de una composición siempre se estimará imperfectamente en lo concerniente a las mentes de algunos, salvo si conocemos el temperamento y carácter de aquellas mentes. Los efectos más poderosos de la poesía y de la música se han manifestado, y quizá todavía se manifiestan, allí donde estas artes se encuentran en estado muy bajo e imperfecto. El oyente rudo se ve afectado por los principios que operan en esta artes, incluso en su condición más ruda; y no es lo suficientemente hábil para percibir los defectos. Pero, a medida que las artes avanzan hacia su perfección, la crítica avanza los mismos pasos, y el placer de los jueces se interrumpe con frecuencia debido a las faltas que se descubren hasta en la más acabada de las composiciones.

Antes de dejar este tema, no puedo pasar por alto una opinión

[2] Se clavan en mi pecho delicado las más livianas flechas de Cupido, y por esto estoy siempre enamorado.



que muchas personas sostienen, como si el gusto fuera una facultad separada de la mente, y distinta del juicio y de la imaginación; una especie de instinto, por el que se nos mueve naturalmente, y a primera vista sin ningún razonamiento previo, con las excelencias o los defectos de una composición. En lo que respecta a la imaginación y a las pasiones, creo ciertamente que la razón se consulta poco; pero, en lo concerniente a la disposición, al decoro y a la congruencia, en una palabra, allí donde el buen gusto difiere del malo, estoy convencido de que lo único que actúa es el entendimiento, y nada más; y su actuación está lejos de ser siempre repentina, y, en caso de serlo, seguramente no será correcta. Los hombres de mejor gusto, al considerar las cosas, con frecuencia cambian los primeros juicios precipitados, que a la mente, debido a su aversión por la neutralidad y la duda, le gusta hacer al instante. Se sabe que el gusto (cualquiera que sea) mejora, exactamente en la misma medida que mejoramos nuestro juicio, ampliando nuestro conocimiento, mediante una atención constante hacia nuestro objeto, y mediante un ejercicio frecuente. Los que no han empleado estos métodos, si su gusto decide con rapidez, siempre es inciertamente; y su rapidez se debe a su presunción y temeridad, y no a alguna irradiación súbita, que en un momento disipa toda oscuridad de sus mentes. Pero, los que han cultivado aquella especie de conocimiento que hace el objeto de gusto, alcanzan, gradual y habitualmente, no sólo una solidez, sino también una prontitud en el juicio, como consiguen los hombres mediante los mismos métodos en cualquier ocasión. Al principio, éstos se ven obligados a deletrear, pero acaban leyendo con facilidad y rapidez, aunque la rapidez de esta operación no es prueba de que el gusto sea una cualidad inconfundible. No creo que nadie haya seguido el curso de una discusión, que girara en torno a materias de la esfera de la mera razón, sin haber observado la extraña prontitud con la que se desarrolla el núcleo argumental, con la que se descubren los fundamentos, se plantean y responden objeciones, y se extraen conclusiones de las premisas, con tanta presteza, como con la que se puede suponer que el gusto opera; e incluso se puede sospechar que nada más opera la simple razón. Multiplicar principios para cada apariencia distinta es inútil, y además nada filosófico.

Se podría hablar mucho más sobre este tema; pero no es su extensión lo que ha de prescribir nuestros límites, pues, ¿qué tema no se ramifica al infinito? Lo que debe poner fin a nuestras indagaciones es el carácter de nuestro esquema particular, y el simple punto de vista desde el que lo consideramos.

# Lo sublime y lo bello

# PARTE PRIMERA

## SECCION PRIMERA

## La novedad

La primera y más simple de las emociones que descubrimos en el entendimiento humano es la Curiosidad. Por curiosidad entiendo cualquier deseo o cualquier placer, que experimentamos en relación a la novedad. Vemos a los niños corriendo constantemente de un lado a otro, a la caza de algo nuevo: se agarran con gran vehemencia y con pocos miramientos a cualquier cosa que se les ponga por delante; todo acapara su atención, porque, en esta etapa de la vida, todo posee el encanto de la novedad para fomentarlo. Pero, como aquellas cosas, que nos subyugan meramente por su novedad, no pueden retenernos mucho tiempo, la curiosidad es el más superficial de los afectos; cambia de objeto continuamente, tiene un apetito muy marcado, pero fácil de satisfacer, y siempre parece como una especie de vértigo, impaciencia y ansiedad. La curiosidad es un principio muy activo por naturaleza; recorre velozmente la mayoría de sus objetos, y no tarda en agotar la variedad que comúnmente se encuentra en la naturaleza. Las mismas cosas vuelven con frecuencia, y vuelven con un efecto cada vez menos agradable. En una palabra, las ocurrencias de la vida, cuando llegamos a conocerla un poco, no podrían afectar el entendimiento con otras sensaciones que no fueran las de aversión y abatimiento, de no haber muchas cosas adaptadas para mover el ánimo a través de otros poderes, además de la novedad. Y a través de otras pasiones además de la curiosidad en nosotros mismos. Estos poderes y estas pasiones se considerarán en su momento. Pero, cualesquiera que sean estos poderes, o cualquiera que sea el principio sobre el que afecten el ánimo, es absolutamente necesario que no se ejerciten en aquellas cosas, a las que el uso cotidiano y vulgar ha conferido una familiaridad viciada y sin atractivo. Es preciso que haya cierto grado de novedad, en lo que integra todo instrumento que opera sobre la mente; y la curiosidad se mezcla más o menos con todas nuestras pasiones.

SECCION II

## El dolor y el placer

Para mover un poco las pasiones de la gente entrada en edad parece, pues, necesario que los objetos designados para tal fin, además de ser nuevos en cierta medida, deberían ser capaces de excitar dolor y placer por otras causas. El dolor y el placer son ideas simples, que no pueden definirse. La gente no es propensa a engañarse con respecto a sus sentimientos, pero frecuentemente, se equivoca acerca de los nombres que les da y en sus razonamientos sobre ellos. Muchos opinan que el dolor nace necesariamente de la remoción de algún placer, al igual que creen que el placer nace del cese o disminución de algún dolor. Por mi parte, me inclino más bien a imaginar que el dolor y el placer, en su manera más simple y natural de afectar, son ambos de naturaleza positiva, y en modo alguno dependientes necesariamente el uno del otro para su existencia. La mente humana a menudo se encuentra, y yo creo que casi siempre, en un estado que no es de dolor ni de placer, sino en lo que yo llamo un estado de indiferencia. Cuando me transporto de este estado a un estado de verdadero placer, no parece necesario que yo pase por ninguna especie de dolor. Si en tal estado de indiferencia, relajación o tranquilidad, o llámese como se quiera, se viera de pronto sorprendido con un concierto de música; o suponed que se os presenta algún objeto de superficie fina y brillante, de colores vivos; o imaginad que se gratifica vuestro olfato con la fragancia de una rosa; o que, sin tener sed, bebéis un vino agradable, o probáis algún dulce sin tener hambre; en los diversos sentidos, oído, olfato y gusto, indudablemente encontráis un placer. Sin embargo, si indago el estado de vuestra mente antes de producirse estas gratificaciones, difícilmente me diréis que nos hallaron en alguna especie de dolor: o, tras satisfacer los distintos sentidos con sus placeres correspondientes, ¿acaso me diréis que les ha seguido algún dolor, aunque el placer haya desaparecido por completo? Imaginad, por otra parte, que un hombre en el mismo estado de indiferencia recibe un golpe violento, bebe alguna pócima amarga, o cierto ruido áspero y molesto hiere sus oídos. Aquí no hay remoción de placer; y, no obstante en todos los sentidos que se ven afectados, se siente un dolor muy claro. Podría decirse, tal vez, que el dolor en estos casos tenía su origen en la remoción del placer del que el hombre disfrutaba antes, aunque aquel placer fuera tan poco intenso como para ser percibido por la remoción. Pero, esto me parece una sutileza que no se puede descubrir en la naturaleza. Pues si, antes del dolor, no siento ningún placer verdadero, no tengo motivo para juzgar que existe una cosa parecida, en la medida en que el placer sólo es placer en cuanto



se siente. No puedo persuadirme de que el placer y el dolor son meras relaciones, que sólo pueden existir si se contrastan; pero creo que puedo discernir claramente, que hay verdaderos dolores y placeres que no dependen para nada unos de otros. Con respecto a mis propios sentimientos nada es más cierto que esto. Puedo percibirlos por separado sin ningún tipo de idea de su relación con otra cosa. Cayo sufre a causa de un ataque de cólico; este hombre está padeciendo realmente; extendedle sobre un potro de tortura, y sentirá un dolor mucho mayor. Pero, ¿acaso el dolor del potro nace de la remoción de algún placer, o es el ataque de cólico un placer o un dolor, según se nos antoje considerarlo?

SECCION III

## La diferencia entre la remoción del placer y el verdadero placer

Vamos a llevar esta proposición un poco más lejos. Nos aventuraremos a afirmar que el dolor y el placer no sólo dependen necesariamente en cuanto a su existencia de su mutua disminución o remoción, sino que, en realidad, la disminución o cese del placer no actúa como verdadero dolor; y que la remoción o disminución del dolor, en lo concerniente a su efecto, se parece muy poco al verdadero placer [1]. Creo que la primera de estas proposiciones se me aceptará de mejor grado que la última, porque es completamente evidente que el placer, cuando ya ha cumplido su función, nos deja muy cerca de donde nos encontró. Cualquier placer satisface deprisa; y cuando desaparece, recaemos en la indiferencia, o más bien nos sumimos en una suave tranquilidad, que está matizada con el agradable color de la primera sensación. Reconozco que a primera vista no está tan claro que la remoción de un gran dolor no se asemeja a un verdadero placer; pero recordemos en qué estado hemos encontrado nuestras mentes al escapar de algún peligro inminente, o al librarnos de la severidad de algún dolor cruel. Si no me equivoco mucho, en tales ocasiones hemos encontrado el temple de nuestras mentes en un estado muy remoto de aquél que acompaña la presencia del verdadero placer; le encontramos en un estado de mucha sobriedad, invadido por un sentimiento

[1] Lake *(Ensayo sobre el Entendimiento humano)*, L. 2, c. 20, s. 16, opina que la remoción o disminución del dolor está considerado y actúa como un placer, y la pérdida o disminución del placer como un dolor. Esta opinión es la que tenemos en cuenta aquí.

de temor, en una especie de tranquilidad con una sombra de horror. La compostura del rostro y el gesto del cuerpo corresponden tanto a este estado de la mente, que cualquier persona, ajena a la causa de tal apariencia, nos juzgaría más bien consternados por algún motivo, que gozando de un verdadero placer o algo parecido.

'Ως ὁ'ὅτ' ἄνδρ' ἄιση πυκινὴλαβὴ, ὅστ'ἐνὶ πάτρη
Φῶτα κατακτείρας, ἄλλων ἐξίκετο δῆμον,
'Ανδρὸς ἐς αφνειοῦ, θάμβος δ'ἔχει εἰσορόωντας.

Iliad. Ω. 480 [2]

El sorprendente aspecto del hombre al que Homero supone haber escapado de un peligro inminente, y la especie de pasión compuesta de terror y sorpresa, con la que afecta a los espectadores, representan muy fuertemente la manera en que nos hallamos afectados en ocasiones de un modo similar. Pues, cuando hemos padecido alguna emoción violenta, la mente naturalmente sigue casi en el mismo estado, aunque la causa que la produjera haya cesado de actuar. La agitación del mar persiste después de la tormenta; y cuando este resto de horror ha cesado por completo, toda la pasión que el accidente excitó acaba con aquél; y la mente vuelve a su estado de indiferencia habitual. En resumen, el placer (quiero decir, sea en la sensación interna como en el aspecto externo, como el placer derivado de una causa positiva) nunca procede, imagino, de la remoción del dolor o del peligro.

## SECCION IV

## Del deleite y del placer como opuestos el uno al otro

Pero, ¿acaso diremos por consiguiente que la remoción del dolor o su disminución siempre es simplemente dolorosa, o afirmaremos que el cese o la disminución del placer siempre va acompañado de un placer? De ningún modo. Lo que insinúo no es más que esto; primero, que hay placer y dolores de naturaleza positiva e independiente; segundo, que el sentimiento derivado del cese o disminución del dolor no se parece suficientemente al placer verdadero, para que se considere como de la misma naturaleza, o para que merezca ser denominado con el mismo nombre; y, tercero, que en base al mismo principio la remoción o calificación del placer no se parece en nada al verdadero dolor. Es cierto que el primer sentimiento (la remoción o moderación del dolor) contiene algo, cuya naturaleza no es congojosa ni desagradable. Este sentimiento, en muchos casos tan agradable, pero en todos tan diferente del verdadero placer, no tiene nombre que yo sepa; pero esto no impide que sea muy real, y muy diferente de los demás. Es totalmente cierto que cada especie de satisfacción o placer, por diferente que sea su manera de afectarnos, es de naturaleza positiva en la mente de quien lo experimenta. La afección es indudablemente positiva; pero la causa puede ser un tipo de *privación*, como ocurre en este caso. Y muy razonable es que distingamos mediante algún término dos cosas de naturaleza tan distinta, como un placer que es simplemente tal y sin ninguna relación, y un placer que no puede existir sin una relación, y además una relación con el dolor. Sería muy extraordinario si estas afecciones, tan diferenciables en cuanto a sus causas, y tan distintas en cuanto a sus efectos, se confundieran unas con otras, porque el uso vulgar las ha incluido bajo el mismo título general. Siempre que tengo ocasión de hablar de este placer relativo, le llamo *Deleite;* y haré cuanto esté en mi mano para no utilizar esta palabra en otro sentido. Me alegra que la palabra no se use comúnmente con el significado que le asigno; pero, me pareció mejor adoptar una palabra ya conocida y limitar su significado, que introducir una nueva, que tal vez no se incorporaría bien a la lengua. Nunca habría presumido de hacer la menor alteración en nuestras palabras, si la naturaleza de la lengua, más formada para los negocios que para la filosofía, no me obligara a ello en cierto modo, al igual que la naturaleza de mi tema que me desvía de la senda normal del discurso. Haré uso de esta libertad con la mayor cautela posible. Así como hago uso de la palabra *Deleite* para expresar la sensación que acompaña la remoción de dolor o peligro; así también cuando hablo de placer positivo, la mayoría de las veces le llamaré simplemente *Placer*.

[2] Al igual que un desgraciado, que, consciente de su crimen, perseguido por asesinato, huye de su país, y, al llegar a alguna frontera, sin aliento, pálido y estupefacto; ¡todos miran y todos se asombran!



## SECCION V

## Alegría y pesar

Es preciso observar que el cese del placer afecta la mente de tres maneras. Si éste simplemente cesa, después de haber durado un tiempo apropiado, el efecto es *indiferencia;* si se corta bruscamente, sigue una incómoda sensación llamada *decepción;* si el objeto se pierde, de tal manera que no hay posibilidad de gozar de él otra vez, se produce una pasión en la mente que se llama *pesar*. Aunque ninguna de éstas, ni siquiera el pesar, que es el más violento, creo que se parece al verdadero dolor. La persona que tiene un pesar, aguanta que la pasión

se apodere de ella; se abandona a ella, la ama: pero, esto nunca ocurre cuando se trata de un dolor real, que ningún hombre soportó de buena gana durante un tiempo considerable. No es tan difícil entender que el placer se aguante bien, aunque no produzca exactamente una sensación grata. En el pesar es natural mantener su objeto continuamente a la vista, presentarlo bajo los aspectos más placenteros, repetir todas las circunstancias que le acompañan, hasta la última menudencia; retroceder a cada goce particular, explicarlos, y encontrar mil perfecciones nuevas en todos, que antes no se comprendían suficientemente. En el pesar, el *placer* todavía es más elevado; y la aflicción que padecemos no tiene nada que ver con el placer absoluto, que siempre es odioso y que procuramos eliminar lo antes posible. La *Odisea* de Homero, muy profusa en imágenes naturales y conmovedoras, no tiene ninguna más imponente que aquéllas a las que da lugar Menelao a partir del calamitoso destino de sus amigos, y su propia manera de sentirlo. Confiesa, asimismo, que a menudo se permite cierta tregua en reflexiones tan melancólicas, pero no deja de reconocer que, por melancólicas que sean, le resultan placenteras.

Ἀλλ' ἔμπης πάντας μὲν ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων,
Πολλάκις ἓν μεγάροισι καθήμενος ἡμετέροισιν,
Ἄλλοτε μέν τε γόῳ φρένα τέρπομαι, ἄλλοτε δ' αὖτε
Παύομαι αἰψηροι δὲ κόροι κρυεροῖο γόοιο.

Hom. Od. Δ.100 [1]

Por otra parte, cuando recuperamos nuestra salud, y cuando nos libramos de un peligro inminente, ¿es alegría lo que sentimos? La sensación, en tales ocasiones, queda lejos de aquella satisfacción suave y voluptuosa que da la esperanza segura del placer. El deleite que se desprende de las modificaciones del dolor revela el material del que fue originado en cuanto a su naturaleza sólida, fuerte y dura.

## SECCION VI

## De las pasiones que pertenecen a la autoconservación

La mayoría de las ideas capaces de causar una poderosa impresión en la mente, ya sean de Dolor o Placer simplemente, o las modificaciones de éstos, se pueden reducir prácticamente a dos puntos

[1] Todavía en breves intervalos de *grato infortunio* atento a las deudas contraídas con las amistades, por los gloriosos muertos, que siempre querré, derramo una lágrima *agradecida* en su homenaje.



clave, la *autoconservación* y la *sociedad*. Está calculado que todas nuestras pasiones desembocan en una u otra. Las pasiones concernientes a la autoconservación se relacionan principalmente con el *dolor* o el *peligro*. Las ideas de *dolor, enfermedad* y *muerte* nos llenan la cabeza con fuertes emociones de horror; pero la *vida* y la *salud*, aunque nos hagan capaces de sentir el placer, no causan tal impresión mediante el mero goce. Por consiguiente, las pasiones propias de la conservación del individuo se relacionan preferentemente con el *dolor* y el *peligro*, y son las pasiones más poderosas de todas.

## SECCION VII

## De lo sublime

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime;* esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquéllas que proceden del placer. Sin duda alguna, los tormentos que tal vez nos veamos obligados a sufrir son mucho mayores por cuanto a su efecto en el cuerpo y en la mente, que cualquier placer sugerido por el voluptuoso más experto, o que pueda disfrutar la imaginación más viva y el cuerpo más sano y de sensibilidad más exquisita. Ahora bien, dudo mucho que no haya hombres que se pasen la vida con las mayores satisfacciones, aun al precio de acabar en los tormentos que la justicia infligió en pocas horas al desgraciado último rey de Francia. Pero, como el dolor es más fuerte al actuar que el placer, la muerte en general es una idea que nos afecta mucho más que el dolor; porque hay muy pocos dolores, por exquisitos que sean, que no se prefieran a la muerte. Lo que hace de ordinario que el dolor sea más doloroso, si esto puede decirse, es que se considera como un emisario del rey de los terrores. Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días. Procuraré investigar la causa de esto más adelante.

SECCION VIII

## De las pasiones que pertenecen a la sociedad

El otro punto en torno al cual clasifico nuestras pasiones es el de la *sociedad,* que se puede dividir en dos especies. I. La sociedad de los *sexos,* que responde a los fines de la propagación; y, después, aquella *sociedad* más *general,* que tenemos con los hombres y con otros animales, y que de algún modo, se puede decir que, incluso tenemos con el mundo inanimado. Las pasiones pertenecientes a la conservación del individuo se relacionan totalmente con el dolor y el peligro: aquéllas que pertenecen a la *generación* tienen su origen en gratificaciones y *placeres;* el placer más directamente conectado con este fin es de carácter alegre, entusiasta, violento, y realmente el placer de los sentidos más elevado. Aunque, la ausencia de goce tan grande causa raramente malestar, y, excepto en determinadas ocasiones, no creo que afecte nada. Cuando los hombres describen de qué manera les afecta el dolor y el peligro, no meditan sobre el placer de la salud y el bienestar de la seguridad, y luego se lamentan de la *pérdida* de estas satisfacciones: todo se vuelve contra los dolores y horrores propiamente dichos, que padecen. Pero si escucháis las quejas de un amante abandonado, observaréis que insiste en su mayor parte sobre los placeres de que gozó o esperaba gozar, y sobre la perfección del objeto de sus deseos; lo que ocupa el primer lugar en su pensamiento siempre es la *pérdida.* Los violentos efectos producidos por el amor, que algunas veces conduce incluso a la locura, no pueden ser objeción a la regla que intentamos establecer. Cuando los hombres han soportado que sus imaginaciones fueran dominadas por una idea durante largo tiempo, ésta se apodera de ellos hasta tal punto, que hace desaparecer gradualmente cualquier otra, y elimina toda división de la mente que pudiera limitarla. Cualquier idea basta para este fin, como es evidente con respecto a la infinita variedad de causas que dan lugar a la locura; pero esto, a lo sumo, sólo puede probar que la pasión del amor es capaz de producir efectos muy extraordinarios, no que sus extraordinarias emociones tengan ninguna conexión con el verdadero dolor.



SECCION IX

## La causa final de la diferencia entre las pasiones pertenecientes a la autoconservación y aquéllas relativas a la sociedad de los sexos

La causa final de la diferencia, en cuanto a su carácter, de las pasiones referentes a la autoconservación, y a las que van dirigidas a la multiplicación de las especies, ilustrarán las observaciones precedentes más adelante; e imagino que ésta es digno de observarse incluso por ella misma. Como el cumplimiento de todos nuestros deberes depende de la vida, y el cumplirlos con energía y eficacia depende de la salud, todo aquello que amenaza con la destrucción de uno de los dos, nos afecta profundamente. Pero, como no estamos hechos para conformarnos con vivir y estar sanos, su mero goce no va acompañado de ningún placer real, a menos que, satisfechos con éste, nos entreguemos a la indolencia y a la inacción. Por otra parte, la reproducción de la humanidad es un gran objetivo, y es preciso que los hombres sean inducidos a ella mediante algún buen incentivo. Por consiguiente, va acompañada de un gran placer; pero, como no está prescrito que sea una preocupación constante para nosotros, no se trata de que la ausencia de este placer conlleve mucho dolor. La diferencia entre los hombres y los animales, en este punto, parece notable. Los hombres están siempre casi igualmente dispuestos a los placeres del amor, porque han de guiarse por la razón en el momento y manera de abandonarse a ellos. Si se desprende un gran dolor del deseo de tal satisfacción, temo que la razón halle grandes dificultades para desempeñar su papel. Pero, los animales, que obedecen leyes en cuya ejecución su propia razón participa muy poco, tienen sus estaciones fijas; en tales épocas no es improbable que la sensación del deseo sea muy perturbadora, porque el fin se ha de conseguir entonces, o perderse en muchos, tal vez para siempre, ya que la inclinación vuelve sólo con su estación.

SECCION X

## De la Belleza

La pasión que pertenece a la generación, meramente como tal, es sólo lascivia. Esto es evidente en los animales, cuyas pasiones son más puras, y que persiguen sus objetivos más directamente que nosotros.

La única diferencia que observan respecto a sus compañeros es la del sexo. Es cierto que se ciñen rigurosamente a sus especies con preferencia a las demás. Pero, imagino que esta preferencia no se desprende de ningún sentimiento de belleza, que encuentran en su especie, como supone el señor Addison, sino de una ley de otra naturaleza, a la que están sujetos. Y esto puede concluirse imparcialmente de su aparente deseo de elección entre aquellos objetos a los que las barreras de su especie los limita. Pero el hombre, que es una criatura adaptada a una mayor variedad y complejidad de relaciones, asocia la pasión general con la idea de algunas cualidades *sociales,* que dirigen y elevan el apetito que tiene en común con todos los demás animales; y como no está hecho como ellos para vivir de un lado a otro, lo propio es que tenga algo para crear una preferencia y fijar su elección; y ésta en general debe ser alguna cualidad sensible, ya que ninguna otra puede producir su efecto, tan deprisa, con tanta seguridad y tan poderosamente. Por consiguiente, el objeto de esta pasión mixta, que denominamos amor, es la *belleza* del *sexo.* Los hombres, en general, tienden al sexo por el sexo mismo, y por la ley común de la naturaleza, pero se unen entre sí, por la belleza personal. Considero la belleza una cualidad social, puesto que allí donde mujeres y hombres, y no sólo ellos, sino cuando otros animales nos dan una sensación de alegría y placer al contemplarlos (y hay muchos que lo hacen), nos inspiran sentimientos de ternura y afecto hacia sus personas; nos gusta tenerlos cerca, y de buena gana establecemos una relación con ellos, a menos que tengamos fuertes razones para lo contrario. Pero, soy incapaz de descubrir en muchos casos a qué fin estaba destinado; no veo mayor razón para una conexión entre el hombre y varios animales que se ven atraídos de manera tan simpática, que entre él y otros que carecen por completo de esta atracción, o la poseen en un grado muy inferior. Pero, es probable que la Providencia no hiciera esta distinción, sino para un fin mayor; aunque no podemos percibir claramente lo que es, ya que su sabiduría no es igual que la nuestra, ni sus métodos tampoco.

## SECCION XI

## Sociedad y soledad

La segunda rama de las pasiones sociales es la que administra la *sociedad en general.* Con respecto a ésta, observo que la sociedad, meramente como sociedad, sin ningún incentivo particular no nos hace gozar de ningún placer verdadero. Pero la más absoluta y total *soledad,* esto es, la exclusión total y perpetua de toda sociedad es el mayor dolor que puede llegar a concebirse. Por consiguiente, en la balanza entre el placer de la *sociedad* general y el dolor de la absoluta soledad, el *dolor* es la idea predominante. Pero, el placer de cualquier goce social particular vale mucho más que el malestar causado por la falta de aquel goce particular; de modo que las sensaciones más fuertes, relativas a los hábitos de la *sociedad particular* son sensaciones de placer. La buena compañía, una conversación animada y la ternura de la amistad nos producen un gran placer; una soledad temporal es, por otra parte, agradable de por sí. Esto tal vez demuestre que somos criaturas hechas para la contemplación, al igual que para la acción, en la medida en que la soledad tiene sus placeres como la sociedad; del mismo modo, a propósito de la anterior observación, podemos discernir que una vida entera de soledad contradice la finalidad de nuestra existencia, ya que la misma muerte no es idea que nos produzca apenas más terror.



## SECCION XII

## Simpatía, imitación y ambición

Bajo esta denominación de la sociedad, las pasiones son complicadas y se ramifican en una variedad de formas, de acuerdo con la variedad de fines que han de servir en la gran cadena de la sociedad. Los tres principales eslabones de esta cadena son la *simpatía,* la *imitación* y *ambición.*

## SECCIÓN XIII

## La simpatía

Por la primera de estas pasiones empezamos a interesar a los demás; nos emociona lo que a ellos les emociona, y nunca somos espectadores indiferentes de casi nada de lo que los hombres pueden hacer o padecer. Pues, la simpatía debe considerarse como una especie de sustitución, por la que se nos coloca en el lugar de otro hombre, y nos vemos afectados, en muchos aspectos, al igual que él; de modo que esta pasión puede formar parte de la naturaleza de aquéllas que se refieren a la autoconservación, y en relación al dolor puede ser una fuente de lo sublime o dar lugar a ideas de placer; y entonces se puede aplicar aquí todo lo que se ha dicho de los afectos sociales, sea con

respecto a la sociedad en general, o sólo a algunos modos particulares de ésta. Es sobre todo en base a este principio, que la poesía, la pintura y otras artes conmovedoras, transmiten sus pasiones de un pecho a otro, y que, a menudo, son capaces de injertar cierto placer en la desgracia, la miseria y la propia muerte. Es sabido que objetos, que en la realidad disgustarían, son fuente de una especie de placer muy elevado en representaciones trágicas y similares. Admitido este hecho se ha razonado mucho sobre ello. La satisfacción comúnmente se ha atribuido primero al alivio que nos aporta al considerar que una historia tan melancólica no es más que una ficción; y, después, a la comprobación de que nos hallamos libres de los males que vemos representados. Temo que es una práctica demasiado habitual en indagaciones de esta naturaleza, atribuir la causa de los sentimientos que meramente se desprenden de la estructura mecánica de nuestros cuerpos, o del esquema y constitución naturales de nuestras mentes, a ciertas conclusiones de la facultad de razonar sobre los objetos que se nos presentan; pues debería imaginar que la influencia de la razón en la producción de nuestras pasiones no es ni mucho menos tan decisiva como se cree comúnmente.

## SECCION XIV

## Los efectos de la simpatía en los pesares de los demás

Para examinar este punto relativo al efecto de la tragedia de un modo procedente, debemos considerar previamente cómo nos afectan los sentimientos de las criaturas que nos rodean en circunstancias de aflicción real. Estoy convencido de que experimentamos cierto placer, y no pequeño, en las verdaderas desgracias y pesares de los demás; pues dejemos que el afecto sea lo que es en apariencia; si no nos hace esquivar tales objetos, induciéndonos por el contrario a acercarnos a ellos y examinarlos, imagino que, en tal circunstancia, debemos experimentar cierto deleite o placer al contemplar objetos de esta clase. ¿No leemos acaso las auténticas historias de escenas de esta naturaleza con tanto placer como las novelas o poemas cuyos incidentes son ficticios? Ni la prosperidad de un imperio ni la grandeza de un rey pueden afectar tan agradablemente en la lectura, como la ruina del estado de Macedonia, y el pesar de su desdichado príncipe. Semejante catástrofe nos afecta tanto en la historia, como la destrucción de Troya en la fábula. Nuestro deleite, en semejantes casos, se eleva enormemente, si el que padece es una persona excelente que se hunde



bajo una fortuna inmerecida. Escipión y Catón son caracteres virtuosos; pero, nos afecta más profundamente la muerte violenta de uno de ellos y la ruina de la gran causa a la que se adhirió, que los merecidos triunfos y la creciente prosperidad del otro; pues el terror es una pasión que siempre produce deleite cuando no aprieta demasiado; y la piedad es una pasión acompañada de placer, porque procede del amor y del afecto social. En la medida en que estamos formados por la naturaleza para alguna acción, la pasión que nos mueve hacia ella va acompañada de deleite, o de alguna especie de placer, sea cual sea el asunto de que se trate. Y como el Creador ha determinado que deberíamos unirnos mediante el vínculo de la simpatía, ha fortalecido este vínculo mediante un deleite proporcional; y allí donde más se requiere nuestra simpatía —en las miserias de los otros—. Si esta pasión fuera simplemente dolorosa, evitaríamos con el mayor cuidado todas las personas y lugares que pudieran excitar tal pasión; como hacen realmente algunos, cuya indolencia es tal, que ya no soportan ninguna impresión fuerte. Pero, el caso es completamente diferente con la mayor parte de la humanidad; no hay espectáculo al que no queramos asistir tan afanosamente como al de alguna calamidad penosa y fuera de lo común; de manera que la desgracia sea que se halle ante nuestra mirada, o que ésta se dirija a aquélla en la historia, siempre nos afecta con deleite. No es un placer mixto, sino mezclado con no poco malestar. El deleite que experimentamos en semejantes cosas nos impide huir de las escenas miserables; y el dolor que sentimos nos incita a consolarnos a nosotros mismos, consolando a aquéllos que sufren; y todo esto antes de cualquier razonamiento, gracias a un instinto que nos impulsa hacia sus propios fines sin nuestra participación.

## SECCION XV

## De los efectos de la tragedia

Así sucede en las calamidades reales. En las miserias imitadas, la única diferencia es el placer resultante de los defectos de la imitación; pues nunca es tan perfecto, como para poder percibir que es una imitación, y de acuerdo con este principio nos complace de algún modo. Efectivamente, en algunos casos, sacamos tanto o más placer de esta fuente que de la cosa misma. Pero, entonces supongo que nos equivocaremos mucho si atribuimos una parte considerable de nuestra satisfacción en la tragedia a la idea de que la tragedia es un engaño y de que no representa la realidad. Cuanto más se acerca a la realidad,

y cuanto más nos aleja de la idea de ficción, más perfecto es su poder. Pero, sea cual sea su poder, éste nunca nos acerca a lo que representa. Escójase un día para representar la tragedia más sublime y conmovedora que conozcamos; nombremos los actores más favoritos; no ahorremos nada para los escenarios y decorados, y concentremos los mayores esfuerzos de la poesía, pintura y música; y cuando se haya reunido a los espectadores, justo en el momento en que sus mentes se encuentren predispuestas a la expectación, anunciémosles que un delincuente estatal, de altos vuelos, va a ser ejecutado en la plaza de al lado; en un momento, el vacío del teatro demostraría la comparativa debilidad de las artes imitativas, y proclamaría el triunfo de la compasión real. Creo que esta noción de que la realidad nos causa un simple dolor, y la representación, un deleite, procede del hecho de que no distinguimos suficientemente lo que no haríamos bajo ningún pretexto y lo que anhelaríamos ver si se hiciera en una ocasión. Nos complace ver cosas, que, lejos de hacer, desearíamos ardientemente ver corregidas. No creo que haya hombre tan extrañamente maligno, que desee ver destruida esta noble capital, orgullo de Inglaterra y de Europa, por una configuración o un terremoto, aunque estuviera muy alejado del peligro. Pero, supongamos que haya ocurrido tan fatal accidente, ¿cuántas personas acudirían de todas partes para contemplar las ruinas, y cuántas de entre ellas habrían estado satisfechas con no haber visto nunca Londres en su majestuosidad? Nuestra inmunidad en lo concerniente a miserias ficticias o reales no es una causa de goce para nosotros; lo digo por propia experiencia. Sospecho que este error se debe a una especie de sofisma, con el que frecuentemente nos engañamos; éste nace de nuestra falta de distinción entre lo que efectivamente es una condición necesaria para hacer o padecer cualquier cosa en general, y lo que es la *causa* de algún acto particular. Si un hombre me mata con una espada es preciso para ello que ambos estuviéramos vivos antes del suceso; y, sin embargo, sería absurdo decir que el hecho de que ambos fuéramos criaturas vivientes fue la causa de su crimen y de mi muerte. De modo que, verdaderamente, es necesario que mi vida no esté ante ningún peligro inminente, antes de que pueda gozar del sufrimiento de los demás, sea real o imaginario, o de cualquier cosa efectivamente procedente de cualquier causa. Pero, entonces, es un sofisma argumentar a partir de aquí, que esta inmunidad es la causa de mi deleite, tanto en éstas como en otras ocasiones. Nadie puede distinguir semejante causa de satisfacción en su propia mente, creo; aunque no suframos un dolor intenso o no nos hallemos expuestos a un peligro inminente, podemos sentir por los demás, en la medida en que sufrimos; y, a menudo, mucho más cuando la aflicción nos ablanda; vemos con lástima pesares, que incluso aceptaríamos en lugar de los nuestros.



## SECCION XVI

# La imitación

La segunda pasión perteneciente a la sociedad es la imitación, o, si se quiere, un deseo de imitar, y, por consiguiente, un placer en ello. Esta pasión nace casi de la misma causa que la simpatía. Pues como la simpatía hace que nos preocupemos de lo que los hombres sienten, así esta afección nos incita a copiar lo que hacen; y de ahí que experimentemos un placer al imitar, y con respecto a todo lo que pertenece a la imitación, meramente por el hecho en sí, y sin intervención alguna de la facultad de razonar, sino sólo en virtud de nuestra constitución natural, que la Providencia ha hecho de tal manera como para encontrar placer o deleite, según la naturaleza del objeto, en todo lo referente a los fines de nuestra existencia. Todo lo aprendemos mediante la imitación mucho más que por precepto; y lo que aprendemos así, no sólo lo adquirimos más eficazmente, sino más placenteramente. La imitación forma nuestras costumbres, nuestras opiniones y nuestras vidas. Es uno de los vínculos más fuertes de la sociedad; es una especie de mutua condescendencia, que todos los hombres se rinden unos a otros sin reservas, y que es extremadamente halagadora para todos. De ahí, es de donde la pintura y otras muchas artes agradables han extraído uno de los principales fundamentos de su poder. Y, en la medida en que por su influencia en nuestras costumbres y en nuestras pasiones tiene tanta importancia, me arriesgaré a establecer una regla, que tal vez nos informe con un buen grado de certidumbre, cuándo hemos de atribuir el poder de las artes a la imitación, o a nuestro placer meramente, con respecto a la habilidad del imitador, y cuándo a la simpatía o a cualquier otra causa además de ella. Cuando el objeto representado en la poesía o en la pintura es tal, que podríamos no tener deseo de ver en la realidad, puedo estar seguro de que su poder en la poesía o en la pintura se debe al poder de imitación, y no a una causa operando en la cosa misma. Así ocurre con la mayoría de piezas que los pintores llaman naturalezas muertas. En éstas, una cabaña, un estercolero, o los utensilios de cocina más humildes y ordinarios pueden darnos placer. Pero, cuando el objeto de la pintura o del poema es tal, que deberíamos correr para ver si es real, por rara que sea la sensación que nos produzca, podemos contar con que el poder del poema o del cuadro se debe más a la naturaleza de la cosa misma que al mero efecto de la imitación, o a la consideración de la habilidad del imitador, por excelente que sea. Aristóteles ha hablado tanto y tan audazmente sobre la fuerza de la imitación en su *Poética,* que resulta innecesario seguir discurriendo sobre el tema.

SECCION XVII

## La ambición

Aunque la imitación es uno de los grandes instrumentos utilizados por la Providencia para llevar nuestra naturaleza hacia su perfección, si los hombres se entregaran por completo a la imitación, y cada uno siguiera al otro, y así en un círculo eterno, es fácil ver que nunca se produciría ninguna mejora entre ellos. Los hombres seguirían siendo como los animales, y serían al final iguales a como son hoy y a cómo eran el día que empezó el mundo. Para evitarlo, Dios ha plantado en el hombre un sentido de ambición y una satisfacción que hacen ver que superan a sus congéneres en algo considerado valioso entre ellos. Esta es la pasión que conduce a los hombres a todos los métodos que vemos en uso para destacar, y la que tiende a hacer muy placentero todo aquello que excita en un hombre la idea de distinguirse. Ha sido tan fuerte como para hacer que hombres muy miserables se consolaran pensando que eran únicos en la miseria; y es cierto que, cuando no podemos distinguirnos por algo excelente, empezamos a hallar cierta suficiencia en algunas dolencias singulares, locuras o defectos de cualquier clase. Esta es la base de que prevalezca la adulación; porque la adulación no es más que lo que hace nacer en la mente de un hombre la idea de una preferencia que no tiene. Ahora bien, todo lo que tiende a elevar al hombre en la opinión acerca de sí mismo, produce una especie de hinchazón y de triunfo, que es extremadamente agradable para la mente humana; y esta hinchazón nunca se percibe tanto, ni opera con más fuerza, como cuando estamos en relación con objetos terribles sin peligro, ya que la mente reclama siempre para sí parte de la dignidad e importancia de las cosas que contempla. De ahí procede lo que Longino ha observado cerca del sentido glorioso de la grandeza interior, que siempre invade al lector de pasajes sublimes de poetas y oradores; es lo que todo hombre tiene que haber sentido en semejantes ocasiones.

SECCION XVIII

## Recapitulación

Resumiré todo lo que se ha dicho en unos cuantos puntos: Las pasiones que pertenecen a la autoconservación están en conexión con el dolor y el peligro; son dolorosas simplemente cuando sus causas



nos afectan inmediatamente; son deliciosas, cuando tenemos una idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias; no he llamado deleite a este placer, porque está relacionado con el dolor, y porque es lo suficientemente diferente de cualquier idea de verdadero placer. Todo lo que excita este deleite, lo llamo *sublime*. Las pasiones que pertenecen a la autoconservación son las más fuertes de todas.

El segundo apartado al que se refieren las pasiones con relación a su causa final, es la sociedad. Hay dos tipos de sociedades. La primera es la sociedad del sexo. La pasión que le pertenece se llama amor, y contiene una mezcla de lascivia; su objeto es la belleza de las mujeres. La otra es la gran sociedad con el hombre y todos los demás animales. La pasión que le está subordinada se llama también amor, pero no tiene ninguna mezcla de lujuria, y su objeto es la belleza; que es un término que aplicaré a todas aquellas cualidades de las cosas, que provocan en nosotros un sentimiento de afecto y ternura, o cualquier otra pasión lo más parecida a éstas. La pasión del amor tiene su origen en el verdadero placer; como todas las cosas que proceden del placer, es capaz de mezclarse con una especie de malestar, esto es, cuando se excita en la mente una idea de su objeto junto con una idea al mismo tiempo de haberlo perdido sin remedio. No he llamado *dolor* a este sentimiento mixto de placer, porque se refiere a un placer real, y porque tanto en lo referente a su causa como a la mayoría de sus efectos es de una naturaleza distinta.

Junto a la pasión general que tenemos por la sociedad, y a la elección hacia la que nos conduce el placer que experimentamos en el objeto, la pasión que llamamos simpatía en este apartado es la que más abarca. La naturaleza de esta pasión es ponernos en el lugar de otro en cualquier circunstancia en la que se halle, y afectarnos de un modo similar; de manera que esta pasión puede, según la ocasión lo requiera, referirse al dolor o al placer, pero con las modificaciones mencionadas en la Sección II. Por cuanto a la imitación y a la preferencia, no necesita decirse nada más.

SECCION XIX

## Conclusión

Creía que un intento de ordenar y clasificar algunas de nuestras principales pasiones sería prepararse bien para una indagación como la que haremos en el siguiente discurso. Las pasiones que he mencionado son casi las únicas, que puede ser necesario considerar en nuestro proyecto; aunque la variedad de las pasiones es grande, y cada

rama de esta variedad merece una investigación detenida. Cuanto más profundamente escudriñamos en la mente humana, más marcadas son las huellas de la sabiduría de quien la hizo. Si un discurso sobre el uso de las partes del cuerpo puede considerarse como un himno al Creador; el uso de las pasiones, que son los órganos de la mente, no puede estar falto de alabanza a él, ni dejar de producir en nosotros esta unión noble y extraordinaria de ciencia y admiración, que sólo una contemplación de las obras de infinita sabiduría puede procurar a una mente racional: si referimos a él todo lo que encontramos correcto, de bueno o hermoso en nosotros, si descubrimos su fuerza y sabiduría incluso en nuestra propia debilidad e imperfección, honrándolas allí donde las descubrimos, y adorando su profundidad allí donde nos perdemos en nuestra búsqueda, podemos ser curiosos sin impertinencia, y elevarnos sin arrogancia; podemos ser admitidos, si oso decirlo así, en los consejos del todopoderoso considerando sus obras. La elevación de la mente debería ser el principal objetivo de nuestros estudios, los cuales, de no surtir efecto en cierta medida, nos servirán de muy poco. Pero, aparte de este gran propósito, me parece muy necesaria una consideración acerca de los móviles de nuestras pasiones, para todos los que quieran influir en ellas sobre principios sólidos y seguros. No es suficiente conocerlas en general: para influir en ellas de un modo delicado, o para juzgar correctamente cualquier trabajo destinado a influir en ellas, deberíamos conocer los exactos límites de sus varias jurisdicciones; deberíamos seguirlas a través de toda su variedad de operaciones, y penetrar en lo más íntimo de nuestra naturaleza, por inaccesible que pudiera parecer.

*Quod latet arcana non enarrabile fibra*[1]

Sin todo esto, es posible que un hombre satisfaga su propia mente, aunque de un modo confuso, acerca de la verdad de su obra; pero, nunca puede tener cierta regla determinada para actuar, ni puede hacer sus proposiciones suficientemente claras para los demás. Poetas, oradores y pintores, y los que cultivan otras ramas de las artes liberales, han triunfado y triunfarán en sus diversos campos, sin este conocimiento crítico. Al igual que entre artífices se han hecho e inventado muchas máquinas sin un conocimiento exacto de los principios por lo que se regulan. No es raro, confieso, estar equivocado en la teoría y acertar en la práctica, y no nos preocupa que sea así. Hombres que a menudo obran bien siguiendo sus sentimientos, luego razonan mal sobre ellos, por principio: pero como es imposible evitar semejante modo de razonar, e igualmente imposible impedir que influya en nuestro comportamiento, seguramente merece la pena hacer algunos esfuerzos para arreglarlo y fundarlo sobre la base de una experiencia firme. Cabría esperar que los propios artistas fueran nuestros guías más seguros; pero los artistas han estado demasiado ocupados en la práctica: los filósofos han hecho poco; y lo que han hecho era principalmente en vistas a sus propios esquemas y sistemas. Y en lo que respecta a los así llamados críticos, por lo general han buscado la regla de las artes en el lugar equivocado; la han buscado entre poemas, pinturas, grabados, estatuas y edificios. Pero, el arte nunca puede dar las reglas que hacen un arte. Esta es, creo, la razón por la cual los artistas en general, y principalmente los poetas, se han quedado reducidos a un círculo tan reducido: éstos más bien se han imitado unos a otros que a la naturaleza; y con una uniformidad tan fiel, como desde una antigüedad tan remota, que es difícil decir quién dio el primer modelo. Los críticos les siguen, y, por consiguiente, pueden hacer poco como guías. Mientras mida las cosas únicamente en referencia a ellas mismas, las juzgaré probablemente. El verdadero modelo de las artes está en manos de cada hombre; y una ligera observación de las cosas más comunes, a veces más mezquinas, de la naturaleza, nos darán las luces más verdaderas, allí donde la mayor sagacidad y diligencia, que menosprecian tal observación, han de dejarnos en la oscuridad, o, lo que es peor, divertirnos y extraviarnos mediante luces falsas. En una indagación, casi todo tiene que ponerse en el buen camino desde el principio. Estoy contento de lo que he hecho, aunque sea poco, mediante estas observaciones consideradas en sí mismas; y nunca habría hecho ningún esfuerzo para digerirlas, y mucho menos aún me habría arriesgado a publicarlas, de no haber estado convencido de que nada tiende más a la corrupción de la ciencia, que permitir que se quede estancada. Estas aguas deben agitarse, antes de que puedan ejercer sus virtudes. Un hombre que traspasa la superficie de las cosas, por mucho que se equivoque, abre el camino a otros, y algunos incluso pueden aventurarse a subordinar sus errores a la causa de la verdad. En los próximos apartados, voy a indagar qué cosas causan en nosotros las afecciones de lo sublime y de lo bello, al igual que en éste he considerado las afecciones en sí mismas. Sólo pido un favor, que ninguna parte de esta disertación se juzgue por separado e independientemente del resto. Como soy sensato, no he dispuesto mis temas para aguantar la prueba de una controversia malintencionada, sino de un examen moderado e incluso indulgente, ya que no están armados en todos sus puntos para la batalla, sino aderezados para visitar a aquéllos que ansían dar una apacible acogida a la verdad.

[1] Lo que se oculta en una fibra secreta indescriptible.

# PARTE II

## SECCION PRIMERA

## De la pasión causada por lo sublime

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza,* cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebata mediante una fuerza irresistible. El asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto.

## SECCION II

## El temor

No hay pasión que robe tan determinantemente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el *miedo.* Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime, esté o no la causa del terror dotada de grandes dimensiones o no; es imposible mirar algo que puede ser peligroso, como insignificante o despreciable. Hay muchos animales, que, independientemente de su tamaño, son capaces de producir ideas de lo sublime, porque son considerados como objetos de terror. Como las serpientes y toda clase de animales venenosos. Y si a las cosas de grandes dimensiones les anexionamos una idea adventicia de terror, se hacen mucho más grandes sin comparación. Una gran llanura no es ciertamente una idea despreciable; la perspectiva de semejante llanura puede ser tan extensa como una perspectiva del océano: pero, ¿acaso puede aquélla llenar tanto la mente como el propio



océano? Esto se debe a varias causas; pero de la que más, el hecho de que el océano es un objeto de poco terror. En efecto, el terror es en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime. Varias lenguas atestiguan fuertemente la afinidad de estas ideas. Frecuentemente, utilizan la misma palabra para significar indistintamente los modos de asombro y admiración, y los de terror. Θαμβος en griego es miedo o admiración; δειvος es terrible o respetable; αιδεω reverenciar o respetar. *Vereor* en latín es lo mismo que αιδεω en griego. Los romanos utilizaban el verbo *stupeo,* un término que indica fuertemente un estado de ánimo asombrado, sea para expresar el efecto de simple miedo o asombro; la palabra *atonitus* (atónito) expresa igualmente la alianza de estas ideas; ¿y no indican el francés *étonnement* y el *astonishment* y *amazement* ingleses igual de claro las emociones análogas que acompañan al miedo y al asombro? Los que tienen un mayor conocimiento general de las lenguas, podrían, sin duda, poner muchos otros ejemplos sorprendentes como éstos.

## SECCION III

## La oscuridad

Para que una cosa sea muy terrible, en general parece que sea necesaria la oscuridad. Cuando conocemos todo el alcance de cualquier peligro, y cuando logramos acostumbrar nuestros ojos a él, gran parte de nuestra aprensión se desvanece. Todo el mundo estará de acuerdo en considerar cuánto acrecienta la noche nuestro horror, en todos los casos de peligro, y cuánto impresionan las nociones de fantasmas y duendes, de las que nadie puede formarse ideas claras, a aquellas mentes que dan crédito a los cuentos populares concernientes a este tipo de seres. Aquellos gobiernos despóticos, que se fundan en las pasiones de los hombres, y principalmente en la pasión del miedo, mantienen a su jefe alejado de la mirada pública tanto como pueden. La religión, en muchos casos, ha practicado la misma política. Casi todos los templos paganos eran oscuros. Incluso en los templos bárbaros de los americanos, el ídolo se sigue conservando hoy por hoy en la parte oscura de la barraca, destinada a su culto. Para este fin también, los druidas celebraban todas sus ceremonias en el seno de los más oscuros bosques, y a la sombra de los robles más viejos y frondosos. Nadie parece haber comprendido mejor que Milton el secreto de realzar o poner cosas terribles, si se me permite la expresión, más en evidencia, mediante una oscuridad acertada. Su descripción de la muerte en el segundo libro está admirablemente estudiada; es sorpren-

dente con qué pompa tenebrosa, y con qué incertidumbre significativa y expresiva de trazos y colorido concluyó el retrato del rey de los terrores:

*—The other shape,*
*If shape it might be called that shape had none.*
*Distinguishable, in member, joint or limb;*
*Or substance might be called that shadow seemed;*
*For each seemed either; black he stood as night;*
*Fierce as ten furies; terrible as hell;*
*And shook a deadly dart. Waht seemed his head*
*The likeness of a Kingly crown had on*[1].

En esta descripción todo es oscuro, incierto, confuso, terrible y sublime hasta el máximo grado.

SECCION IV

## De la diferencia entre claridad y oscuridad con respecto a las pasiones

Una cosa es aclarar una idea, y la otra que *afecte* a la imaginación. Si hago un dibujo de un palacio, de un templo o de un paisaje, presento una idea muy clara de aquellos objetos; pero, entonces (coincidiendo que el efecto de la imaginación es algo), mi reproducción, como mucho, impresionará sólo igual que el palacio, el templo o el paisaje habrían impresionado en la realidad. Por otra parte, la descripción verbal más animada y enérgica que yo puedo hacer da una idea muy oscura e imperfecta de tales objetos; pero, está en mi mano el provocar una emoción más fuerte mediante una descripción, que la que podría provocar mediante la mejor pintura. Esta experiencia se hace constantemente. La manera adecuada de transmitir las *afecciones* de la mente es el uso de las palabras; hay una gran insuficiencia en todos los demás medios de comunicación; y está tan lejos de ser absolutamente necesaria una claridad de las imágenes para ejercer una influencia sobre las pasiones, que se puede actuar considerablemente sobre ellas sin presentar ninguna imagen, sólo con ciertos sonidos adaptados para este fin. Tenemos una prueba suficiente de los reconocidos y poderosos efectos de la música instrumental. En realidad, una gran claridad no contribuye mucho a afectar las pasiones, al igual que es un enemigo para cualquier entusiasmo.

[1] La otra forma, / si forma pudiera llamarse aquella forma que no era / distinguible, como miembro, colectivo o individual; / o si sustancia pudiera llamarse aquella forma parecida; / a cualquiera de ellas se parece; negra se mantuvo como la noche; / fiera como diez furias, terrible como el infierno, / y blandía un venablo mortal. En lo que parecía su cabeza / el trasunto de una corona regia portaba.



SECCION IV

## Continuación del mismo tema

Hay dos versos en la *Poética* de Horacio, que parecen contradecir esta opinión; por cuya razón me esforzaré un poco más para aclararla. Los versos son los siguientes:

*Segnius irritant animos demissa per aures,*
*Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus*[1].

En ello funda una crítica el abate Du Bos, en donde da a la pintura preferencia sobre la poesía en cuanto a su capacidad para mover las pasiones; principalmente, pensando en la mayor *claridad* de las ideas que representa. Creo que este excelente juez fue inducido a error (si es un error) debido a su sistema, que encontró más adecuado de lo que imagino se vería a través de la experiencia. Conozco a algunos que admiran y aman la pintura, y que, sin embargo, contemplan los objetos que admiran en aquel arte con bastante frialdad, en comparación con el calor que les anima cuando les afectan obras poéticas o retóricas. Entre gente vulgar y corriente, nunca pude percibir que la pintura tuviera mucha influencia en sus pasiones. También es cierto que los mejores tipos de pintura, al igual que los mejores tipos de poesía, no se comprenden mucho en aquella esfera. Pero, es más seguro aún, que sus pasiones se ven excitadas fuertemente por un predicador fanático, o por las baladas de Chevy-chase, o los Niños en el Bosque, y otros poemas y fábulas populares, que son frecuentes en tal ambiente. No conozco ninguna pintura, por buena o mala que sea, que produzca el mismo efecto. De modo que la poesía, con toda su oscuridad, tiene un dominio más general y más poderoso sobre las pasiones, que el otro arte. Y pienso que hay razones en la naturaleza, por las que la idea oscura, cuando se expresa convenientemente, afecte más que la clara. Nuestra ignorancia de las cosas es la causa de toda nuestra admiración y la que excita nuestras pasiones. Sabiduría y co-

[1] Más flojamente molesta a las almas lo que entre por el oído que lo que resulta controlado por los fieles ojos.

nocimiento hacen que las causas más impresionantes nos afecten poco. Así ocurre con el vulgo; y todos los hombres son como el vulgo en aquello que no comprenden. Las ideas de eternidad e infinidad se encuentran entre aquellas que más nos afectan; y, sin embargo, tal vez no haya nada que entendamos realmente tan poco como la infinidad y la eternidad. En ninguna parte encontramos una descripción más sublime que la justamente aclamada de Milton, allí donde hace el retrato de Satanás con una dignidad tan indicada para el tema:

*He above the rest.*
*In shape and gesture proudly eminent*
*Stood like a tower; his form had yet not lost*
*All her original brightness, nor appeared*
*Less than archangel ruined, and th'excess*
*Of glory obscured; as when the son new risen*
*Looks through the horizontal misty air*
*Shorn of his beams; or from behind the moon*
*In dim eclipse disastrous twilight sheds*
*On half the nations; and with fear of change*
*Perplexes monarchs*[1].

Es una descripción bien noble; y, ¿en qué consiste esta descripción poética? En imágenes de una torre, un arcángel, el sol saliendo por entre la niebla, o en un eclipse, la ruina de unos monarcas, y las revoluciones de los reinos. La mente se ve absorbida por multitud de imágenes grandes y confusas, que afectan porque son muchas y confusas. Pues, si las separáis, perdéis mucha de su grandeza; unidlas, e infaliblemente perdéis la claridad. Las imágenes suscitadas por la poesía siempre son así de oscuras; aunque, en general, los efectos de la poesía no deben atribuirse de ningún modo a las imágenes que suscita —punto éste que examinaremos más detenidamente después—. Pero, la pintura, cuando hemos concedido que la imitación es un placer; sólo puede afectar simplemente las imágenes que presenta; incluso en la pintura, una oscuridad juiciosa en algunas cosas contribuye al efecto de la visión; porque las imágenes en la pintura son exactamente similares a las de la naturaleza; y en la naturaleza, las imágenes oscuras, confusas e inciertas ejercen mayor poder en la fantasía

[1] El por encima de todos / En forma y apariencia orgullosamente altivo / se erguía como una torre; su forma aún no había perdido / toda su brillantez original, ni parecía / inferior a un arcángel caído, y en lo máximo / de gloria oscurecido; como cuando el sol de nuevo surgido / aparece a través del brumoso aire horizontal / desprovisto de sus rayos; o por detrás de la luna / en débil eclipse un crepúsculo desastroso se esparce / por la mitad de las naciones; y con miedo al cambio / perpleja a los monarcas.



para formar pasiones más grandes, que el que tienen aquéllas que son más claras y determinadas. Pero, dónde y cuándo se puede aplicar esta observación en la práctica, y hasta dónde puede extenderse, se deducirá mejor de la naturaleza del tema, y del momento, que de cuantas reglas puedan darse.

No ignoro que esta idea ha encontrado oposición, y que, además, va a ser rechazada probablemente por algunos. Pero, tengamos en cuenta que apenas hay nada de lo que puede impresionar a la mente con su grandeza, que no haga una especie de aproximación al infinito. Lo que nada puede hacer, mientras podamos percibir sus límites; pero, ver un objeto distintamente y percibir sus límites es una y la misma cosa. Una idea clara es, por consiguiente, otro nombre para una pequeña idea. En el *Libro de Job* hay un pasaje asombrosamente sublime, y esta sublimidad se debe principalmente a la terrible incertidumbre de la cosa descrita: *En pensamientos originados por las visiones nocturnas, cuando los hombres se sumen en un profundo sueño, me invadió un miedo que me hizo temblar, sacudiendo todos mis huesos. Entonces pasó un espíritu por delante de mi rostro; se me erizó el pelo. Permaneció inmóvil.* Pero no pude percibir su forma: *había una imagen ante mis ojos, y en medio del silencio oí una voz. —¿Será el hombre mortal más justo que Dios?* Primero nos preparamos con la mayor solemnidad para la visión, y nos asustamos incluso antes de conocer la oscura causa de nuestra emoción; pero, cuando esta gran causa de terror hace su aparición, ¿qué es? ¿Acaso, éste, envuelto en las sombras de su propia oscuridad incomprensible, no es más horroroso, más sorprendente y más terrible, de lo que la descripción más viva y la pintura más clara podrían representarlo? Cuando los pintores han intentado darnos representaciones claras de estas ideas fantásticas y terribles que tienen, pienso que casi siempre han fracasado; en la medida en que, de todos los cuadros del infierno que he visto, me he sentido incapaz de decir si su autor no pretendía hacer algo absurdo. Algunos pintores han tratado temas de este tipo, con la perspectiva de reunir cuantos fantasmas horrendos les sugiriera su imaginación; pero, todos los designios que he encontrado por casualidad en las tentaciones de San Antonio, eran más bien grotescos y extraños, en lugar de parecer capaces de producir una pasión seria. En todos estos temas, la poesía es muy afortunada. Sus apariciones, sus quimeras, sus harpías, y sus figuras alegóricas son grandes y conmovedoras; y aunque la Fama de Virgilio y la Discordia de Homero son oscuras, no dejan de ser figuras magníficas. Estas figuras serían bastante claras en la pintura, pero temo que se volverían ridículas.

SECCION V

# El poder

Aparte de aquellas cosas que sugieren *directamente* la idea de peligro, y aquellas que producen un efecto similar de una causa mecánica, no conozco nada sublime que no sea alguna modificación del poder. Y esta rama nace, tan naturalmente como las otras dos, del terror, el tronco común de todo lo que es sublime. La idea del poder, a primera vista, parece ser de aquellas indiferentes que pueden pertenecer igualmente al dolor o al placer. Pero, en realidad, la afección que procede de la idea de vasto poder, está muy lejos de aquel carácter neutral. Primero, hemos de recordar, que la idea de dolor, en su grado más alto, es más fuerte que el grado de placer más alto; y que mantiene su superioridad a través de todas sus gradaciones inferiores. De ahí se infiere que, allí donde las posibilidades de sufrir o gozar los mismos grados son iguales, la idea del sufrimiento tiene que prevalecer siempre. Y, en efecto, las ideas de dolor, y, sobre todo, las de la muerte, nos afectan tanto, que, mientras permanecemos en presencia de cualquier cosa que se supone capaz de infligirnos una de las dos, es imposible no experimentar terror. De nuevo sabemos, por experiencia, que para el disfrute del placer, no se necesitan grandes esfuerzos de poder; mejor dicho, sabemos que tales esfuerzos contribuirían mucho para destruir nuestra satisfacción. Porque el placer tiene que usurparse, y no se nos puede imponer; el placer sigue a la voluntad; y, por consiguiente, nos afecta por lo general mediante muchas cosas de fuerza muy inferior a la nuestra. Pero, el dolor siempre es infligido por un poder de algún modo superior, porque nunca aceptamos el dolor de buena gana. Con lo cual, la fuerza, la violencia, el dolor y el terror son ideas que asaltan nuestra mente de golpe, unas tras otras. Mirad a un hombre o cualquier animal que tengan una fuerza prodigiosa, y ¿cuál es vuestra idea antes de reflexionar? ¿Acaso esta fuerza se os someterá, para vuestra tranquilidad, vuestro placer o vuestro interés en cualquier sentido? No; lo que sentimos es temor a que esta enorme fuerza se emplee para la rapiña y la destrucción. Que el poder extrae toda su sublimidad del terror que generalmente le acompaña, se desprenderá evidentemente de su efecto, en los pocos casos, en que se pueda disminuir un grado considerable de fuerza de su capacidad para dañar. Cuando se hace esto, se le despoja de todo lo sublime, e inmediatamente se vuelve despreciable. Un buey es una criatura con mucha fuerza, pero es una criatura inocente, extremadamente servicial, y nada peligrosa, por lo cual, la idea de un buey no inspira para nada grandeza. Un toro también es fuerte: pero su fuerza es de otro tipo; a menudo muy destructiva, y raramente (al



menos entre nosotros) nos es de alguna utilidad; por consiguiente, la idea de un toro es grande, y frecuentemente ocupa un lugar en descripciones sublimes y comparaciones elevadas. Fijémonos en otro animal desde las dos perspectivas diferentes, bajo las cuales podemos considerable. El caballo, desde la perspectiva de un animal útil, hecho para el arado, el transporte y la carga; desde la perspectiva de su ser socialmente útil, el caballo no tiene nada de sublime: pero, ¿es así que nos afecta, él, de cuyo *cuello pende la amenaza, la gloria de cuyos ombligos es terrible, que se tragó la tierra con fiereza y rabia, y que no creyó que éste es el sonido de la trompeta?* En esta descripción, el carácter útil del caballo desaparece por entero, y lo terrible y lo sublime brillan juntos. Tenemos continuamente a nuestro alrededor animales de una fuerza considerable, aunque no perniciosa. Entre éstos, nunca buscamos lo sublime; la fuerza se nos muestra por sorpresa en la oscura selva y en el clamoroso desierto, bajo forma de león, tigre, pantera o rinoceronte. Siempre y cuando la fuerza sólo sea útil, y se emplee para nuestro beneficio o placer, nunca será sublime: pues nada puede actuar agradablemente para nosotros, que no actúe conforme a nuestra voluntad, y para actuar agradablemente según ella, se nos tiene que someter, y, por consiguiente, nunca podrá ser causa de una concepción grande y dominante. La descripción de asno salvaje en Job está hecha con no poca sublimidad, meramente por insistir en su libertad, y por desafiar a la humanidad; de lo contrario, la descripción de semejante animal no habría podido tener nada de noble. *¿Quién ha perdido las riendas del asno salvaje? Ha hecho del desierto su casa, y de la tierra baldía sus moradas. Despreciaba a la muchedumbre de la ciudad, y no atendía a la voz del guía. La hilera de montañas es su lugar de pasto.* La magnífica descripción del unicornio y de Leviatán en el mismo libro está llena de circunstancias igualmente edificantes: *¿Estará el unicornio dispuesto a servirte? ¿Puedes atar al unicornio con su correa al surco? ¿Confiarás en él porque tiene mucha fuerza? ¿Puedes tirar de Leviatán con un gancho? ¿Va a hacer un pacto contigo? ¿Lo tomarás como sirviente para siempre? ¿No se desanimará uno meramente al verlo?* En resumen, allí donde encontramos fuerza, y sea cual sea la luz bajo la cual consideremos el poder, observaremos juntamente lo sublime que acompaña el terror, y el desprecio unido a la fuerza que es útil e inocente. Muchas razas de perros tienen generalmente un grado adecuado de fuerza y de rapidez; y ejercen estas y otras cualidades válidas que poseen, en gran parte para nuestra conveniencia y placer. Los perros, efectivamente, son los animales más sociales, afectuosos, y amistosos de toda la creación; pero el amor que les profesamos está más cerca del desprecio de lo que comúnmente se imagina; y de acuerdo con ello, aunque acariciamos a los perros, damos a la palabra que los designa uno de los significados más despectivos, cuando lo empleamos para insultar a alguien;

y esta designación es la marca común de la peor vileza y desprecio en todas las lenguas. Los lobos no tienen más fuerza que algunas especies de perros; pero teniendo en cuenta su indomable fiereza, la idea de un lobo no es despreciable; no está excluido de grandes descripciones y similitudes. Así, nos afecta el poder, que es un poder natural. El poder institucionalizado de reyes y dirigentes tiene la misma conexión con el terror. Los soberanos son saludados frecuentemente con el título de *Pavorosa majestad.* Y puede observarse que las personas jóvenes, poco conocedoras del mundo y que no están acostumbradas a acercarse a hombres que están en el poder, sienten de pronto un temor reverencial que les quita el libre uso de sus facultades. Mientras preparaba mi asiento en la calle —dice Job— los jóvenes me vieron y se ocultaron. En efecto, tan natural es esta timidez con respecto al poder, y tan fuertemente inherente a nuestra constitución, que muy pocos son capaces de vencerla, sino es mezclándose mucho en el negocio del gran mundo, o utilizando no poca violencia contra sus disposiciones naturales. Sé que alguna gente opina que la idea de poder no va acompañada de temor reverencial ni de terror alguno, y se ha atrevido a afirmar que podemos contemplar la idea de Dios mismo sin semejante emoción. Cuando abordé este tema por primera vez, evité adrede introducir la idea de aquel Ser grande e inmenso, a modo de ejemplo, en un argumento tan ligero como éste; aunque se me ocurría frecuentemente, no como una objeción, sino como una fuerte confirmación de mis nociones en este tema. En lo que voy a decir, espero evitar la presunción, allí donde casi es imposible para un mortal hablar con estricta propiedad. De modo que, mientras consideramos la divinidad meramente en la medida en que es un objeto del entendimiento, que forma una idea compleja del poder, la sabiduría, la justicia y la bondad, todo en un grado que excede mucho los límites de nuestra comprensión, y mientras consideramos la Divinidad bajo esta luz refinada y abstracta, digo que la imaginación y las pasiones se ven afectadas poco o nada. Pero, como estamos limitados por la condición de nuestra naturaleza para acceder a estas ideas puras e intelectuales a través de imágenes sensibles, y para juzgar estas cualidades divinas por sus actos y esfuerzos evidentes, resulta extremadamente difícil desenredar nuestra idea de la causa, del efecto por el cual la conocimos. Así, cuando contemplamos la Deidad, como sus atributos y su operación aparecen unidos en nuestra mente, forman una especie de imagen sensible, y como tales son capaces de afectar la imaginación. Sin embargo, pese a que en una justa idea de la Deidad, tal vez no predomina ninguno de sus atributos, para nuestra imaginación, su poder es con mucho el que más nos afecta. Es necesario hacer alguna reflexión y alguna comparación, para convencernos de su sabiduría, de su justicia y de su bondad. Para que su poder nos impresione, sólo necesitamos abrir los ojos. Pero, mientras contemplamos un objeto tan vasto bajo el brazo, por así decir, del todo poderoso y omnipresente nos hacemos todavía más pequeños, y de alguna manera nos hallamos aniquilados ante él. Y, pese a que una consideración de sus restantes atributos puede aliviar de algún modo nuestras aprensiones, ni nuestra convicción acerca de la justicia con la que los ejerce, ni la gracia con la que los tempera puede disipar por completo el terror que se desprende naturalmente de una fuerza, a la que nada puede oponerse. Si nos regocijamos, nos regocijamos templando: e incluso cuando nos estamos beneficiando, no podemos sino estremecernos ante un poder que puede conceder beneficios de tamaña importancia. Cuando el profeta David contempla los prodigios de la sabiduría y del poder que se despliegan en la economía del hombre, parece apoderarse de él una especie de terror divino, y exclama: *¡Cuán terrible y maravillosamente estoy hecho!* Un poeta pagano tiene un sentimiento similar; Horacio ve cómo el último esfuerzo de la fortaleza filosófica mirar sin temor ni asombro esta inmensa y gloriosa fábrica del universo:

*Hunc solem, et stellas, et decentia certis*
*Tempora momentis, sunt qui formidine nulla*
*Imbuti spectent* [1]

Lucrecio es un poeta, del que no se puede sospechar que ceda a los terrores supersticiosos; aunque, cuando imagina todo el mecanismo de la naturaleza revelado por el maestro de su filosofía, su transporte desde visión tan magnífica, que ha representado en los colores de una poesía tan viva y atrevida, se ve oscurecida por una sombra de miedo secreto y horror:

*His ibi me rebus quaedam divina voluptas*
*Percipit, atque horror; quod sic Natura, tua vi*
*Tam manifesta patens, ex omni parte retecta est* [2].

Pero, sólo las Escrituras pueden procurarnos ideas correspondientes a la majestad de este tema. En las Escrituras, allí donde representa que Dios aparece o habla, todo lo que hay de terrible en la naturaleza se invoca para realzar el respeto reverencial y la solemnidad de la presencia divina. Los Salmos y los libros proféticos están llenos de ejemplos similares. *La tierra tembló* (dice el salmista) *y los cielos también cayeron en presencia del Señor.* Y, cabe destacar que la pintura

[1] A este sol, estrellas y tiempos adaptados / a momentos fijos, hay quienes los contemplan / sin verse poseídos por miedo alguno.

[2] Entonces, con estas cosas, se apoderó de mí cierto placer divino, / y horror también, porque, de tal forma, la naturaleza, al mostrarse tan evidente gracias a tu vigor, / ha quedado al descubierto por todas partes.

conserva el mismo carácter, no sólo cuando se supone que desciende para vengarse de los malos, sino también cuando ejerce igual plenitud de poder en actos de beneficiencia para con la humanidad. *¡Tiembla, tierra, en presencia del Señor; en presencia del Dios de Jacob, el cual convirtió la roca en estanque y el pedernal en un manantial!* Sería interminable enumerar todos los pasajes, de escritores sagrados y profanos, que asocian el sentimiento general de la humanidad, en lo concerniente a la unión inseparable de un temor sagrado y reverencial, con nuestras ideas de la Divinidad. De ahí la máxima común, *Primus in orbe deos fecit timor.* Esta máxima, creo, puede ser falsa en lo que respecta al origen de la religión. El que hizo la máxima vio cuán inseparables eran estas ideas, sin considerar que la noción de algún gran poder tiene que preceder nuestro miedo a éste. Pero, este miedo tiene que seguir la idea de semejante poder necesariamente, una vez se excita en la mente. Es en base a que la verdadera religión tiene y debe tener una mezcla de temor saludable; y que las religiones falsas generalmente sólo se sostienen por el miedo. Antes de que la religión cristiana hubiera por así decir humanizado la idea de la Divinidad, y de algún modo nos la hubiera aproximado, se había hablado muy poco del amor de Dios. Los seguidores de Platón tienen algo de esto, y sólo algo. Los otros escritores de la antigüedad pagana, tanto filósofos como poetas, nada en absoluto. Aquéllos que consideran con qué atención infinita, mediante qué desprecio de todo objeto perecedero, y a través de qué largos hábitos de piedad y contemplación, sucede que cualquier hombre es capaz de alcanzar un amor y una adoración completos hacia la divinidad, percibirá fácilmente que no es el primer efecto, ni el más natural ni el más asombroso, que procede de aquella idea. De este modo, hemos trazado el poder a través de sus varias gradaciones, hasta la más elevada de todas, donde nuestra imaginación finalmente se pierde; y vemos que el terror, a medida que aquél progresa, es un compañero inseparable y que aumenta con éste, hasta donde logramos seguirlos. Ahora bien, como el poder es indudablemente una fuente principal de lo sublime, esto indicará, evidentemente, de dónde se deriva su energía y a qué clase de ideas deberíamos unirlo.

## SECCION VI

## La privación

Todas las privaciones *generales* son grandes, porque todas son terribles; la *Vacuidad,* la *Oscuridad,* la *Soledad* y el *Silencio.* Con qué imaginación fogosa, aunque con qué juicio tan severo, acumuló Virgilio todas estas circunstancias, allí donde cree que deberían unirse todas las imágenes de una inmensa dignidad en la boca del infierno, y allí donde, antes de revelar los secretos de las grandes profundidades, parece apoderarse de él un horror religioso, y que se retira estupefacto ante la osadía de sus designios:

*Dii quibus imperium est animarum, umbraeque silentes!*
*Et Chaos, et Phlegethon, loca nocte silentia late,*
*Sit mihi fas audita loqui; sit numine vestro,*
*Pandere res alta terra et caligine mersas.*
*Ibant obscuri, sola sub nocte, per umbram,*
*Perque domos Ditis vacuas, et inania regna*[1]



## SECCION VII

## La vastedad

La *Grandeza* de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime. Esto es demasiado evidente, y la observación demasiado común, para necesitar ilustración: no es tan común considerar de qué manera la grandeza de dimensiones, y la vastedad de extensión o cantidad, provoca el efecto más sorprendente. Pues, ciertamente, hay maneras y modos, por los que la misma cantidad de extensión producirá efectos mayores de los que se ve que provoca en otros. La extensión se aplica tanto a la longitud, como a la altura y a la profundidad. La longitud es la que menos sorprende; cien metros de suelo nunca provocarán un efecto similar al de una torre de cien metros de alto, o de una roca o montaña de la misma altura. Tiendo a imaginar que la altura, por consiguiente, es menos grandiosa que la profundidad; que nos sorprende más mirar hacia abajo, desde un precipicio, que mirar hacia arriba a un objeto de la misma altura; aunque de esto no estoy muy seguro. Una perpendicular tiene más fuerza para formar lo sublime, que un plano inclinado; y los efectos de una superficie rugosa y quebrada parecen más fuertes que los de una lisa y pulida. Nos desviaría mucho de lo nuestro entrar aquí en la causa de estas apariencias; pero, es cierto que éstas procuran un campo amplio y fructífero para la especulación. Sin embargo, tal vez no sea oportuno agre-

[1] ¡Dioses que tenéis el mando de las almas, sombras silenciosas, / Caos y Flegetonte, lugares muy silenciosos de noche! / ¡Qué me sea lícito contar lo escuchado; que pueda, con vuestro acuerdo, referir los misterios ocultos en la profunda tierra y las tinieblas! / Marchaban en la oscuridad por la noche solitaria, atravesando la sombra / y las vacías mansiones y solitarios reinos de Plutón.

gar a estas observaciones sobre la magnitud, que, en la medida en que el gran extremo de la dimensión es sublime, el último extremo de la pequeñez también es en cierto modo sublime: cuando nos detenemos en la infinita divisibilidad de la materia, y cuando buscamos la vida animal en seres excesivamente pequeños, aunque organizados, que escapan a la más minuciosa investigación de los sentidos; y cuando llevamos nuestros descubrimientos más lejos, y consideramos aquellas criaturas pertenecientes a grados inferiores, al igual que la escala de la existencia aún en disminución, en cuyo seguimiento se pierden la imaginación y los sentidos; nos asombran y confunde los prodigios de lo diminuto, y no podemos distinguir los efectos de la extrema pequeñez desde la misma vastedad. Pues, la división tiene que ser infinita al igual que la adición, porque la idea de una unidad perfecta no se puede alcanzar mejor que la de un todo completo, al que nada puede añadirse.

## SECCION VIII

## La infinidad

Otra fuente de lo sublime es la *infinidad;* si ésta no pertenece más bien a lo último. La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime. Pocas son las cosas que puedan convertirse en objeto de nuestros sentidos, y que realmente son infinitas por su naturaleza. Pero, ya que nuestros ojos no son capaces de percibir los límites de muchas cosas, éstas parecen ser infinitas, y producen los mismos efectos que si realmente lo fueran. Nos engañamos igualmente si las partes de un objeto amplio se prolongan indefinidamente, de manera que la imaginación no encuentra obstáculo que pueda impedir que éstas se extiendan a placer.

Siempre que repetimos una idea con frecuencia, la mente, por una especie de mecanismo, la repite hasta mucho después que la primera causa ha cesado de operar. Después de dar vueltas y vueltas, cuando nos sentamos, los objetos de nuestro alrededor parecen seguir moviéndose. Después de una larga sucesión de sonidos, como la de una cascada o la del martilleo de los herreros, los martillos golpean y el agua ruge en la imaginación hasta mucho después de que los primeros sonidos hayan dejado de afectarla; y éstos desaparecen al final de una manera apenas perceptible. Si se mira fijamente una línea recta, con la mirada en un extremo, parecerá extendida en una longitud casi increíble. Colocad un número de señales uniformes y equidistantes, en esta línea, y éstas causarán el mismo engaño, pareciendo multiplicadas sin fin. Los sentidos fuertemente afectados de una u otra manera no pueden cambiar su curso de pronto ni adaptarse a otras cosas; sino que continúan en su antigua vía hasta que decae la fuerza del primer móvil. Este es el motivo por el cual, con mucha frecuencia, los locos permanecen días y noches enteros, en algunos casos, años enteros, repitiendo constantemente algunas observaciones, quejas o canción, que, habiendo impresionado poderosamente su desordenada imaginación al principio de su frenesí, cada repetición la refuerza con nueva fuerza; y la prisa de sus espíritus, no detenidos por el freno de la razón, continúa hasta el final de sus vidas.



## SECCION IX

## Sucesión y uniformidad

La sucesión y *uniformidad* de las partes son lo que constituye el infinito artificial. La *Sucesión* es un requisito para que las partes puedan prolongarse tanto y en tal dirección, como para que sus frecuentes impulsos sobre los sentidos impresionen la imaginación con una idea de su progreso más allá de sus límites reales. La *Uniformidad* se explica porque si las figuras de las partes hubieran de cambiar, la imaginación encuentra en cada cambio un obstáculo; en cada alteración nos encontramos ante el fin de una idea y el principio de otra; por lo cual resulta imposible continuar aquella progresión ininterrumpida, que es lo único que puede dotar del carácter de infinito a los objetos limitados. Creo que es en este tipo de infinito artificial donde hemos de buscar la causa de que una rotonda provoque tan noble efecto. Ya que en una rotonda, sea un edificio o una plantación, no se puede fijar un límite en ninguna parte. Gírese del lado que se quiera, el mismo objeto parece continuar, y la imaginación no tiene tregua. Pero, las partes tienen que ser uniformes, y estar dispuestas circularmente, para dar a esta figura toda su fuerza; porque cualquier diferencia, sea en la disposición de la figura como en el color de las partes es altamente perjudicial para la idea de lo infinito, que cada cambio debe obstaculizar e interrumpir, en cada alteración en que da comienzo una serie nueva. En base a los mismos principios de sucesión y uniformidad, fácilmente se describirá la grandiosidad de los antiguos templos paganos, que, generalmente, tenían formas oblongas y una línea de pilares uniformes a cada lado. De la misma causa también puede derivarse quizá el gran efecto de las naves de muchas de nuestras viejas catedrales. La forma de la cruz utilizada en algunas iglesias no

me parece tan aceptable como el paralelogramo de los antiguos; por lo menos pienso que no es tan adecuado para el exterior. Pues, suponiendo que los brazos de la cruz son iguales a cada lado, si nos colocamos en una dirección paralela a cualquiera de las paredes laterales o columnatas, en lugar de un engaño que hace que el edificio sea más extenso de lo que es, nos hallaremos separados de una parte considerable (dos tercios) de su *verdadera* longitud; y para impedir toda posibilidad de progresión, los brazos de la cruz, tomando una nueva dirección, hacen un ángulo recto con la perpendicular, y, por consiguiente, apartan totalmente a la imaginación de la repetición de la primera idea. O supóngase al espectador situado allí donde puede tener una vista directa de semejante edificio, ¿cuál será la consecuencia? La consecuencia necesaria que una buena parte de la base de cada ángulo formado por la intersección de los brazos de la cruz tiene que perderse inevitablemente; la totalidad tiene por supuesto que asumir una figura rota e inconexa; las luces tienen que ser desiguales, aquí fuertes, y allí débiles; sin esta noble graduación que la perspectiva siempre efectúa sobre partes dispuestas ininterrumpidamente en una línea recta. Algunas o todas estas objeciones irán en contra de la figura de cada cruz, sea cual sea la perspectiva desde la que se vea. Yo las ejemplifiqué en la cruz griega, donde estos defectos destacan más; pero aparecen en algún grado, en toda clase de cruces. Efectivamente, no hay nada más perjudicial para la grandeza de los edificios, que tener demasiados ángulos; un defecto obvio en muchos; y debido a una sed desordenada de variedad, que, allí donde prevalece, seguro que deja un gusto muy poco verdadero.

## SECCION X

## Magnitud en la construcción

Un requisito de lo sublime en la construcción parece ser la grandeza de dimensiones; pues en unas cuantas partes, y en aquellas pequeñas, la imaginación no puede despertar ninguna idea de lo infinito. No hay grandeza que pueda compensar eficazmente la falta de dimensiones adecuadas. No existe peligro alguno en inducir a los hombres a hacer dibujos extravagantes mediante esta regla; ésta conlleva su propia cautela. Ya que una longitud demasiado grande en los edificios destruye la esperada grandiosidad, que se pretendía promover; la perspectiva disminuirá en altura a medida que gana en longitud; y llevará esto hasta un punto, convirtiendo la figura entera en un triángulo, el efecto más pobre de cualquier figura que pueda presentarse



a nuestra mirada. Siempre he observado que las columnatas y las avenidas de árboles de una longitud moderada eran sin comparación mucho más grandiosas que aquéllas que recorrían inmensas distancias. Un verdadero artista debería engañar generosamente a los espectadores, y llevar a cabo los proyectos más nobles mediante métodos fáciles. Los proyectos que sólo son grandes por sus dimensiones son siempre signo de una imaginación ordinaria y baja. Ninguna obra de arte puede ser grande, sino en la medida en que engaña; ser de otra manera sólo es prerrogativa de la naturaleza. Una buena vista fijará el punto medio entre una longitud y altura excesivas (porque la misma objeción es válida contra ambas), y una cantidad pequeña o imperfecta; y tal vez se podría averiguar hasta cierto grado tolerable de exactitud, si mi objetivo era adentrarme mucho en las particularidades de cualquier arte.

## SECCION XI

## El infinito en los objetos placenteros

Lo infinito, aunque de otra clase, es la fuente de muchos de los placeres que hallamos en imágenes agradables, al igual que del goce que hallamos en las sublimes. La primavera es la estación más placentera de todas; y en la mayoría de animales, los jóvenes, aunque estén lejos de hallarse formados, procuran una sensación más agradable que los ya crecidos; porque la imaginación se distrae con la promesa de algo más, y no condesciende en el presente objeto de los sentidos. En esbozos de proyectos, a menudo he visto algo que me complacía mucho más que los mejores terminados; y esto, creo, se desprende de la causa que acabo de indicar.

## SECCION XII

## La dificultad

Otra fuente de la grandeza es la *Dificultad*. Cuando una obra parece haber requerido una fuerza y un trabajo inmensos para llevarse a cabo, la idea es grande. Stonehenge no tiene nada de admirable en lo que respecta a su disposición y al ornamento. Pero, aquellas enormes masas rudas de piedra, levantadas en un extremo, y amontonadas unas sobre otras, fijan la atención en la inmensa fuerza que se

ha necesitado para semejante obra. Mejor dicho, la rudeza de la obra incrementa la causa de grandeza, mientras excluye la idea de arte y de invención, pues la destreza produce otro tipo de efecto, que es suficientemente diferente de éste.

## SECCION XIII

## La magnificencia

La *Magnificencia* es igualmente una fuente de lo sublime. Una gran profusión de cosas, que son espléndidas o válidas en sí mismas, es *magnífica*. El cielo estrellado, aunque lo veamos con frecuencia, nunca deja de excitar una idea de grandeza. Esto no puede deberse a las mismas estrellas, consideradas aisladamente. El número es ciertamente la causa. El aparente desorden aumenta la grandeza, puesto que la apariencia de cuidado es altamente contraria a nuestra idea de magnificencia. Además, las estrellas aparecen en tal confusión, que hace imposible reconocerlas en ocasiones ordinarias. Esto les confiere una especie de infinitud. En obras de arte, esta clase de grandeza, que consiste en multitud, se admite muy cortésmente; ya que una profusión de cosas excelente es inalcanzable, sólo alcanzable con mucha dificultad; y porque en muchos casos esta espléndida confusión destruiría todo uso, que debería acompañarse en la mayoría de obras artísticas con el mayor cuidado. Además, ha de considerarse, que, a menos que se pueda producir una apariencia de infinitud mediante nuestro desorden, habrá desorden solo, sin magnificencia. Sin embargo, hay una especie de fuegos de artificio, y algunas otras cosas, que en este sentido salen bien y son verdaderamente grandes. También hay muchas descripciones en poetas y oradores, que deben su sublimidad a una riqueza y profusión de imágenes, en las que la mente queda tan deslumbrada, que resulta imposible alcanzar aquella coherencia exacta y aquella coincidencia de alusiones, que deberíamos exigir en cualquier otra ocasión. Ahora no recuerdo ejemplo más impresionante acerca de ello que la descripción que se hace del ejército del rey, en la obra de teatro de Enrique IV:

*All fornished, all in arms,*
*all plumed like ostriches that with the wind*
*baited like eagles having lately bathed:*
*As full of spirit as the month of may,*
*and gorgeous as the sun in Midsummer,*
*wanton as youthful goats, wild as young bulls.*



*I saw young Harry with his beaver on*
*rise from the ground like feathered Mercury;*
*and vaulted whith such ease into his seat,*
*as il an angel dropp'd down from the clouds*
*to turn and wind a fiery Pegasus*[1]

En este libro excelente, la sabiduría del hijo de Sirach, tan notable por la vivacidad de sus descripciones como por la solidez y penetración de sus frases, hay un doble panegírico sobre el gran sacerdote Simnón, el hijo de Onías; y aquí tenemos un buen ejemplo de ello:

*¡Cómo se le honró en medio de la gente, al salir del santuario! Era como la estrella de la mañana en medio de una nube, y como la luna llena; y como el sol resplandeciente sobre el templo del más alto, y como el arcoiris iluminando las nubes: y como la flor de las rosas en la primavera, y como los lirios en las orillas de los ríos, y como la fragancia de los árboles en verano; y como llama e incienso en el incensario, y como una vasija de oro con piedras preciosas; y como un olivo que brota, y un ciprés que llega a las nubes. Cuando se puso la túnica de honor y se vistió con la perfección de la gloria, y cuando subió al altar sagrado, honró el ornamento de santidad. Así se quedó en el centro del altar rodeado por sus hermanos; como un cedro joven en el monte líbano y como rodeado de palmas. Allí estaban todos los hijos de Aarón en su gloria, y con las ofrendas del Señor en sus manos, etc.*

## SECCION XIV

## La luz

Habiendo considerado la extensión, en la medida en que es capaz de despertar ideas de grandeza, ahora le toca el turno al color. Todos los colores dependen de la luz. Por consiguiente, debería examinarse la luz previamente, y con su opuesto, la oscuridad. En lo concerniente a la luz, para hacer de ella una causa capaz de producir lo sublime, se tiene que acompañar de ciertas circunstancias, además de su mera

[1] Todos equipados, todos sobre las armas, todos emplumados como avestruces, y sus plumas, ondeadas por el viento, les dan aire de águilas que vinieran a bañarse, todos tan llenos de savia como el mes de mayo y tan espléndidos como el sol del solsticio de verano; todos retozones como chotos, impetuosos como novillos. He visto al joven Enrique, con la visera calada, elevarse del suelo como un Mercurio emplumado y sostenerse sobre su montura con una gallardía tal, que se hubiese dicho que un ángel había caído de las nubes para dirigir y manejar algún ardiente Pegaso.

facultad de mostrar otros objetos. La mera luz es una cosa demasiado común para causar una fuerte impresión en la mente, y sin una fuerte impresión nada puede ser sublime. Pero, una luz como la del sol, inmediatamente ejercida sobre el ojo, por cuanto subyuga este sentido, es una gran idea. Una luz de fuerza inferior a ésta, si se mueve aceleradamente, tiene el mismo poder; ya que la iluminación es ciertamente una causa de grandeza, lo que aquélla debe fundamentalmente a la extrema velocidad de su movimiento. Una rápida transición de la luz a la oscuridad, o de la oscuridad a la luz, tiene, sin embargo, un efecto mayor. Pero la oscuridad es más capaz de producir ideas sublimes que la luz. Nuestro gran poeta estaba convencido de esto; y efectivamente tan obsesionado estaba con esta idea, y tan enteramente poseído por el poder de una oscuridad bien controlada, que al describir la aparición de la Divinidad, entre aquella profusión de imágenes magníficas, que la grandeza de su tema le induce a esparcir por todos lados, está lejos de olvidar la oscuridad que rodea al más incomprensible de todos los seres, pero

*With majesty of* darkness *round*
*Circles his throne*[1]

Y lo que no es menos notable, nuestro autor tenía el secreto de mantener esta idea, incluso cuando parecía alejarse completamente de ella, cuando describe la luz y la gloria que fluye de la presencia divina; una luz que por su propio exceso se convierte en una especie de oscuridad.

Dark *with excessive* light *thy skirts appear*[2]

Aquí no sólo hay una idea poética muy elevada, sino estricta y filosóficamente justa. La luz extrema, al superar los órganos de la vista borra todos los objetos, de manera que en sus efectos se parece exactamente a la oscuridad. Tras mirar el sol durante un rato, dos manchas negras, la impresión que deja, parecen danzar ante nuestros ojos. Así son dos ideas tan opuestas como se pueden imaginar reconciliadas en sus respectivos extremos; y ambas, pese a su naturaleza opuesta, compiten en la producción de lo sublime. Y éste no es el único ejemplo, en que los extremos opuestos actúan igualmente a favor de lo sublime, que aborrece la mediocridad en todas las cosas.

[1] Con la majestad de la oscuridad en torno / rodea su trono.
[2] *Oscuras* con *luz* excesiva sus faldas aparecieron.



## SECCION XV

# La luz en la construcción

Como la disposición de la luz es un asunto de importancia en arquitectura, merece la pena investigar hasta qué punto se puede aplicar esta observación en la construcción. Creo que todos los edificios calculados para producir una idea de lo sublime, deberían ser más bien oscuros y lóbregos, por dos razones: la primera es que la propia oscuridad en otras ocasiones se sabe por experiencia que tiene mayor efecto sobre las pasiones que la luz. La segunda es que para conseguir que un objeto sea muy sorprendente, deberíamos hacerlo lo más diferente posible de los objetos que hemos estado tratando inmediatamente; cuando, por consiguiente, se entra en un edificio, no se puede pasar a una luz superior a la que se tenía al aire libre; entrar en una un poco menos luminosa, sólo puede provocar un ligero cambio; pero, para hacer que la transición sea completamente chocante, se debería pasar de la máxima luz a la máxima oscuridad de acuerdo con las costumbres de la arquitectura. La regla contraria es válida para la noche, pero, por la misma razón; y cuanto más iluminada esté una estancia, mayor será la pasión.

## SECCION XVI

# El color considerado como productor de lo sublime

Los colores vivos o alegres (salvo tal vez un rojo fuerte que es alegre) no son indicados para producir grandes imágenes. Una montaña inmensa cubierta con un césped verde resplandeciente no se puede comparar en este aspecto con una oscura y lóbrega; un cielo nublado es más grandioso que uno azul; y la noche es más sublime y solemne que el día. Por consiguiente, en la pintura histórica los colores alegres y chillones nunca pueden surtir un efecto feliz: y en los edificios, cuando se pretende alcanzar el mayor grado de lo sublime, los materiales no deben ser blancos, ni verdes, ni amarillos, ni azules, ni de un rojo pálido, ni violeta, ni manchados, sino de colores tristes y oscuros como negro y marrón, o muy morado y parecidos. Muchos mosaicos, pinturas o estatuas y mucho de lo dorado contribuyen muy poco a lo sublime. Esta regla no requiere ponerse en práctica, salvo allí donde se va a producir la más sorprendente sublimidad en un grado uniforme, y según cada caso particular; pues debe observarse que este

tipo melancólico de grandeza, aunque ciertamente sea la más elevada, no debe estudiarse en toda clase de edificios. Si bien la grandeza debe estudiarse siempre, la sublimidad, en tales casos, debe desprenderse de otras fuentes, sin embargo, con gran cautela y evitando todo lo brillante y risueño, porque nada amortigua tanto, en conjunto, el gusto de lo sublime.

## SECCION XVII

## El sonido y el ruido

La vista no es el único órgano de la sensación por el cual puede producirse una pasión sublime. Los sonidos tienen un gran poder en éstas como en la mayoría de otras pasiones. No me refiero a las palabras, porque las palabras no afectan simplemente por sus sonidos, sino por medios completamente diferentes. Un ruido excesivo por sí solo es suficiente para subyugar el alma, para suspender su acción y para llenarla de terror. El ruido de grandes cataratas, tormentas rabiosas, de un trueno o de la artillería, despierta una sensación impresionante y horrorosa en la mente, aunque no podemos observar precisión ni artificio en aquellas clases de música. El griterío de multitudes tiene un efecto similar; y, por la mera fuerza del sonido, asombra y confunde tanto la imaginación, que, en esta vacilación y turbación de la mente, los temperamentos más estables apenas pueden resistirse a ser arrastrados a unirse al griterío común y a la resolución común de la muchedumbre.

## SECCION XVIII

## La brusquedad

El principio brusco o el cese brusco de un sonido, por intenso que sea, tiene el mismo poder. Esto llama nuestra atención, y nuestras facultades se ven inducidas, por así decir, a estar alerta. Todo lo que, tanto en visiones como en sonidos, hace la transición de un extremo a otro fácilmente, no causa terror, y, por consiguiente, no puede ser causa de grandeza. En todo lo que es repentino e inesperado, somos susceptibles de sobresalto; tenemos una percepción del peligro, y nuestra naturaleza nos impulsa a ponernos a resguardo de él. Obsérvese que un simple sonido, de cierta fuerza, aunque de poca duración, si



se repite a intervalos, provoca un gran efecto. Pocas cosas son más horrorosas que las campanadas de un gran reloj, cuando el silencio nocturno impide que nuestra atención se distraiga demasiado. Lo mismo puede decirse de un tamborileo repetido a intervalos; y de sucesivos disparos de cañón a cierta distancia. Todos los efectos mencionados en esta sección tienen causas muy similares.

## SECCION XIX

## La intermisión

Un sonido bajo, tembloroso e intermitente, aunque parezca opuesto en cierto modo a lo que se acaba de mencionar, es productor de lo sublime. Merece la pena examinar esto un poco. El hecho en sí mismo tiene que ser determinado por la experiencia y la reflexión de cada uno. Ya he observado que la noche aumenta nuestro terror quizá más que cualquier otra cosa; forma parte de nuestra naturaleza, cuando no sabemos lo que puede ocurrirnos, temer lo peor que pueda pasar; y de ahí que la incertidumbre sea tan terrible, que a menudo intentamos librarnos de ella ante el riesgo de un posible daño. Sonidos bajos, confusos e inciertos, nos dejan en la misma ansiedad temerosa en lo concerniente a sus causas, que la ausencia de luz, o una luz insegura, en relación a los objetos que nos rodean.

*Quale per incertam lunam sub luce maligna*
*Est iter in sylvis*[1]

*A faint shadow of uncertain light,*
*Like as a lamp, whose life doth fade away.*
*Or as the moon clothed with cloudy night*
*Doth show to him who walks in fear and great affright*[2]
Spenser

Pero cuando la luz se nos aparece y nos deja, y así repetidas veces, es todavía más terrible que la oscuridad total: y hay algunos sonidos inciertos que, cuando compiten las disposiciones necesarias, son más alarmantes que un silencio total.

---

[1] Como, con luna insegura, bajo luz escasa, existe un camino en las selvas.
[2] Una vaga sombra de luz incierta, / como una lámpara, cuya vida se desvanece. / O como la luna revestida de nublosa noche / se muestra a quien camina con miedo y gran espanto.

SECCION XX

## Los gritos de los animales

Los sonidos que imitan las voces naturales e inarticuladas de los hombres, o de cualesquiera animales que sientan el dolor o un daño, son capaces de transmitir grandes ideas; a menos que sea la bien conocida voz de alguna criatura, que estamos habituados a despreciar. Los tonos de enfado de las bestias salvajes son igualmente capaces de causar una sensación grandiosa y horrible.

*Hinc exaudiri genitus iraeque leonum*
*Vincla recusantum, et sera sub nocte rudentum;*
*Setigerique sues, atque in praesepibus ursi*
*Saevire; et formae magnorum ululare luporum* [1]

Podría parecer que estas modulaciones de sonido conllevan alguna conexión con la naturaleza de las cosas que representan, y que no son meramente arbitrarias; porque los gritos naturales de todos los animales, incluso de aquellos con los que no estamos familiarizados, nunca se hacen comprender suficientemente; esto no se puede decir del lenguaje. Las modificaciones del sonido que pueden producir lo sublime con casi infinitas. Las que he mencionado sólo constituyen unos pocos ejemplos para mostrar en qué principios se fundan.

SECCION XXI

## Olor y gusto. Olores penetrantes y hedores

*Olores* y *Gustos* también participan un poco en las ideas de grandeza; pero su participación es pequeña, de naturaleza débil, y se limita a sus operaciones. Sólo observaré que ni los olores ni los gustos pueden producir una gran sensación, salvo olores penetrantes y hedores intolerables. Lo cierto es que estas afecciones del olor y del gusto, cuando están en toda su fuerza y presionan directamente el sensorio, son simplemente dolorosas y no conllevan ningún deleite; pero, cuando son moderadas, como en una descripción o narración, se convierten en fuentes de lo sublime, tan genuinas como cualquier otra,

[1] Se oían desde allí gruñidos y bramidos de leones / que rechazaban las cadenas y rugían a media noche; / jabalíes y osos se enfurecían en los establos, / y aullaban lobos de enorme tamaño.



y sobre la base del mismo principio de un dolor moderado. «Una copa de amargura»; «apurar la copa amarga de la fortuna»; «las manzanas amargas de Sodoma»; estas ideas son todas adecuadas para una descripción sublime. El siguiente pasaje de Virgilio no carece de sublimidad, allí donde el hedor de los vapores de Albunea conspira tan felizmente con horror sagrado y la lobreguez de aquella selva profética:

*At rex sollicitus monstris oracula Fauni*
*Fatidici genitoris adit, lucosque sub alta*
*Consulit Albunea, nemorum quae maxima sacro*
*Fonte sonat; saevamque exhalat opaca Mephitim* [1]

En el sexto libro, y en una descripción muy sublime, tampoco se olvida la venenosa exhalación de Aqueronte, ni ésta contradice las otras imágenes entre las cuales se presenta:

*Spelunca alta fuit, vastoque immanis hiatu,*
*Scrupea, tuta lacu nigro, nemorumque tenebris;*
*Quam super haud ullae poterant impune volantes*
*Tendere iter rennis: talis sese halitus atris*
*Faucibus effundens supera ad convexa ferabat* [2]

He añadido estos ejemplos, porque algunos amigos, por cuyo juicio tengo gran deferencia, opinaban que si el sentimiento permanecía al descubierto, se prestaría a primera vista a lo burlesco y a lo ridículo, aunque imagino que esto se debería principalmente a considerar el olor amargo y el hedor acompañados de ideas mezquinas y despreciables, que ha de reconocerse van a menudo unidas; semejante unión degrada lo sublime en todos los demás casos, al igual que en aquéllos. Pero es una de las pruebas por las cuales se demuestra la sublimidad de una imagen, no si ésta se vuelve mezquina cuando va asociada a ideas mezquinas; sino si, cuando está unida con imágenes de una grandeza aceptada, el conjunto de la composición se aguanta con dignidad. Las cosas terribles siempre son grandes; pero, cuando las cosas poseen cualidades desagradables, o tales como las que efectivamente tienen algún grado de peligro, pero de un peligro fácilmente superable, son meramente *odiosas*, como los sapos y las arañas.

[1] El rey, asustado por los prodigios, acude al oráculo de Fauno, / su profético padre, y consulta los bosques sagrados / al pie del alto de Albúnea, el mayor de los bosques, que resuena / con su fuente sagrada y exhala en lo oscuro metífico hedor.

[2] Había un antro profundo, enorme, con amplia entrada, / rocoso, protegido por un negro lago las tinieblas de los bosques; / sobre el antro ninguna ave podía dirigir impunemente / el vuelo con sus alas; tal hedor se difundía / desde sus fauces y se elevaba hasta la bóveda celeste.

SECCION XXII

## El tacto y el dolor

Del tacto no se puede decir mucho más que el hecho de que la idea de dolor corporal, en todos los modos y grados de trabajo, dolor, angustia y tormento, es productora de lo sublime; y no hay nada más en este sentido que pueda producirlo. No necesito dar aquí ejemplos frescos, como los dados en las primeras secciones, que ilustren abundantemente una consideración que, en realidad, sólo requiere que prestemos atención a la naturaleza.

Habiendo recorrido así las causas de lo sublime en referencia a todos los sentidos, mi primera observación se verá muy próxima a la verdad (sec. 7); que lo sublime es una idea que pertenece a la autoconservación; y que es, por consiguiente, una de las más afectivas que tenemos; que su emoción más fuerte es una emoción de dolor; y que ningún placer derivado de una causa positiva le pertenece. Innumerables ejemplos, además de los mencionados, podrían traerse a colación en apoyo de estas verdades, y quizás se podrían extraer de ellos consecuencias útiles.

*Sed fugit interea, fugit irrevocabile tempus,*
*Singula dum capti circumvectamur amore*[1]

[1] Huye entre tanto, huye el irrevocable tiempo, / mientras capturados por el amor damos vuelta tras vuelta.

# PARTE III

SECCION PRIMERA

## De la belleza

Mi intención es considerar la belleza diferenciada de lo sublime; y, en el transcurso de la indagación, analizar cuán compatible es con ello. Pero, antes hemos de revisar las opiniones existentes respecto a esta cualidad, que, en mi opinión, no se pueden reducir a ningún principio fijo; porque los hombres están acostumbrados a la belleza de una manera figurativa, es decir, de una manera extremadamente incierta e indeterminada. Por belleza, entiendo aquella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que éstos causan amor o alguna pasión parecida a él. Limito esta definición a las cualidades meramente sensibles de las cosas, para poder mantener la mayor simplicidad en un tema, que nos distraerá siempre que incluyamos las diferentes causas de simpatía que nos atan a cualesquiera personas o cosas por consideraciones secundarias, y no por la fuerza directa que ejercen meramente al ser divisadas. Distingo igualmente el amor (por el cual entiendo aquella satisfacción que deriva de la mente al contemplar cualquier cosa bella, sea de la naturaleza que sea) del deseo o la lascivia, que es una energía de la mente que precipita a la posesión de ciertos objetos, que no nos afectan porque sean bellos sino por cosas totalmente diferentes. Puede que sintamos un fuerte deseo por una mujer no especialmente bella; mientras, la mayor belleza en hombres u otros animales, aunque cause amor, puede que no excite para nada el deseo. Lo que muestra que la belleza, y la pasión causada por la belleza, que llamo amor, es diferente del deseo, aunque el deseo puede actuar a veces al mismo tiempo que aquélla; pero a esta última debemos atribuir aquellas pasiones violentas y tempestuosas, y las consiguientes emociones del cuerpo, que acompañan lo que se denomina amor, en algunas de sus acepciones ordinarias, y no a los efectos de la belleza meramente como tal.

SECCION II

## La proporción no es la causa de la belleza en los vegetales

Se ha dicho habitualmente que la belleza consiste en ciertas proporciones de las partes. Considerando el tema, tengo grandes razones para dudar si la belleza es una idea que pertenece a la proporción. La proporción, como parece ocurrir con toda idea de orden, se refiere casi por completo a la conveniencia; por consiguiente, se ha de considerar como una criatura del entendimiento, antes que como una causa primaria actuando sobre los sentidos y la imaginación. No encontramos un objeto bello a base de dedicarle mucha atención y de investigarlo mucho; la belleza no exige auxilio de nuestro razonamiento; nada tiene que ver tampoco la voluntad; la aparición de la belleza causa en nosotros un grado de amor, en la misma medida en que la aplicación de hielo o fuego produce la idea de calor o frío. Para alcanzar una conclusión más o menos satisfactoria en este punto, sería preciso analizar qué es la proporción, en la medida en que algunos de los que hacen uso de esta palabra no siempre comprenden claramente la fuerza del término ni tienen ideas muy definidas de la cosa en sí. La proporción es la medida de la cantidad relativa. Por cuanto toda cantidad es divisible, es evidente que cada parte definida, en que una cantidad es dividida, ha de tener alguna relación con las otras partes o con el todo. Estas relaciones dan un origen a la idea de proporción. Estas se descubren midiendo, y son objeto de la investigación matemática. Pero, si una parte de una determinada cantidad es una cuarta parte, una quinta, una sexta, o la mitad del total; o si ésta tiene la misma longitud que cualquier otra parte, o la dobla, o sólo la mitad, es asunto completamente indiferente para la mente; ésta permanece neutra; y de esta absoluta indiferencia y tranquilidad de la mente es de donde aquellas especulaciones matemáticas derivan algunas de sus ventajas más considerables; porque no hay nada para interesar a la imaginación; porque el juicio examina el punto libre e imparcialmente. Todas las proporciones, todo arreglo de cantidad, son similares para el entendimiento, porque las verdades resultan para él las mismas con respecto a todo: lo más grande, lo más pequeño, la igualdad y la desigualdad. Pero, seguramente, la belleza no es una idea que se pueda medir, ni tiene nada que ver con el cálculo y la geometría. Si tuviera algo que ver con esto, podríamos destacar algunas medidas que demostraran ser bellas, sea consideradas por separado, como en relación a otras; y podríamos incluir aquellos objetos naturales, para cuya belleza no tenemos otro comprobante que nuestros sentidos, dentro de esta feliz regla, y confirmar la voz de nuestras pasiones



mediante la determinación de nuestra razón. Pero, como no tenemos esta ayuda, veamos si la proporción se puede considerar en algún sentido como la causa de la belleza, como se ha afirmado tan a menudo, y algunos con tanta confianza. Si la proporción es uno de los componentes de la belleza, tiene que derivar este poder de algunas propiedades naturales inherentes a ciertas medidas, que operan mecánicamente; desde la influencia de la costumbre a la aptitud de algunas medidas para responder a algunos fines particulares de conveniencia. Nuestro trabajo, por consiguiente consiste en indagar si las partes de aquellos objetos, que se encuentran bellos en los reinos vegetal y animal, están constantemente formados de acuerdo con ciertas medidas, como para convencernos de que su belleza se desprende de aquellas medidas, sobre la base de una causa mecánica natural, o de la costumbre, o, para ser más sutil, de su aptitud para determinados fines. Pretendo analizar este punto, bajo cada uno de estos aspectos por orden. Pero, antes de seguir adelante, espero que no se piense mal, si me aparto de las reglas que me guiaban en esta indagación, y que me han despistado, si me he extraviado. 1. Si dos cuerpos producen el mismo efecto o similar en la mente, y al analizarlos se ve que están de acuerdo en algunas de sus propiedades, y que difieren en otras; el efecto común se atribuirá a las propiedades en que están de acuerdo y no a aquellas en que difieren. 2. No referirse al efecto de un objeto natural desde el efecto de un objeto artificial. 3. No referirse al efecto de ningún objeto natural desde una conclusión de nuestra razón en lo concerniente a sus usos, si se puede asignar una causa natural. 4. No admitir ninguna cantidad determinada, o ninguna relación de cantidad, como la causa de cierto efecto, si el efecto es producido por medidas y relaciones diferentes u opuestas; o si estas medidas y relaciones existen, y a pesar de ello el efecto no se produce. Estas son las reglas que he seguido fundamentalmente, mientras me adentraba en el análisis del poder de la proporción considerado como una causa natural; y si el lector las considera justas, le pido que lo tenga en cuenta a lo largo de la siguiente discusión; en primer lugar, mientras indagamos en qué cosas encontramos esta cualidad de la belleza; y después, para ver si en ellas podemos encontrar proporciones asignables, de tal manera que logren convencernos de que nuestras ideas de belleza se desprenden de ellas. Consideraremos este poder placentero, tal como aparece en los vegetales, en los animales inferiores y en el hombre. Al dirigir la mirada a la creación vegetal, no hallamos nada más hermoso que las flores; aunque las flores presentan casi toda clase de formas y disposiciones; están modeladas y hechas de infinita variedad de formas; y a partir de estas formas los botánicos les han dado sus nombres, que son casi tan variados. ¿Qué proporción descubrimos entre los tallos y las hojas de las flores, o entre las hojas y los pistilos? ¿Cómo se ponen de acuerdo el delgado tallo de la rosa y su

cabeza voluminosa? La rosa, sin embargo, es una flor hermosa; y por-
qué no decir que debe mucho de su belleza incluso a esta desproporción: la rosa es una flor ancha, aunque brota de un pequeño arbusto; la flor de la manzana es muy pequeña, y brota de un árbol ancho; sin embargo, tanto la rosa como la manzana son ambas hermosas, y las plantas que las llevan son las que visten más atractivamente, pese a su desproporción. ¿Qué objeto puede ser más bello que un naranjo floreciendo de inmediato con sus hojas, sus flores y su fruto, según la opinión general? En vano, buscaremos aquí alguna proporción entre la altura, la anchura, o cualquier otra cosa concerniente a las dimensiones del conjunto, o concerniente a la relación de las partes particulares entre sí. Concedo que en muchas flores podemos observar una figura regular y una disposición metódica de las hojas. La rosa presenta tal aspecto y tal disposición de sus pétalos que desde una perspectiva tangencial, pese a parecer que pierde en gran medida este aspecto y que el orden de sus hojas se confunde, sigue reteniendo su belleza; la rosa es incluso más bella antes de que el capullo se abra del todo y de que la flor se forme; y éste no es el único ejemplo, en que el método y la exactitud, el alma de la proporción, resultan más bien perjudiciales que beneficiosas para la causa de la belleza.

## SECCION III

## La proporción no es la causa de la belleza en los animales

Que la proporción tiene escasa participación en la formación de la belleza, es totalmente evidente entre animales. Aquí la mayor variedad de formas y disposiciones de las partes se conjugan bien para excitar tal idea. El cisne, reconocido como un ave hermosa, tiene un cuello más largo que el resto de su cuerpo, pero una cola muy corta: ¿es ésta una bella proporción? Debemos admitir que lo es. Pero, ¿qué debemos decir entonces del pavo real, que comparativamente tiene un cuello corto, y una cola más larga que el cuello y que el resto del cuerpo junto? ¡Cuántas aves, que son variaciones infinitas de cada uno de estos modelos, y de todos los que podamos descubrir, de proporciones diferentes, y a menudo directamente opuestas! Y, sin embargo, muchas de estas aves son extremadamente hermosas; cuando las miramos detenidamente, no encontramos nada en una sola parte que pueda inducirnos, *a priori,* a decir cómo deben ser las demás, ni tampoco adivinar nada sobre ellas, sino lo que la experiencia puede mostrar llena de decepción y error. Asimismo, no se observará ninguna proporción respecto a los colores de aves o flores, porque hay algo similar en el color de ambas, ya sea en su extensión o gradación. Algunas son de un solo color, otras tienen todos los colores del arcoiris; algunas son de colores primarios, otras de colores mezclados. En conclusión, un observador atento no tardará en deducir, que hay tan poca proporción en el colorido como en las formas de estos objetos. Pasemos a las bestias; examinemos la cabeza de un caballo hermoso; busquemos qué proporción tiene con su cuerpo y sus miembros, y qué relaciones tienen entre sí estas partes; y cuando hayamos establecido estas proporciones como un modelo de belleza, cojamos un perro o un gato, o cualquier otro animal, y examinemos hasta qué punto se pueden sostener las mismas proporciones entre sus cabezas y sus cuellos, entre aquéllas y el cuerpo, y así sucesivamente. Creo que podemos decir tranquilamente, que éstas difieren en cada especie, aunque hay algunos ejemplares que destacan dentro de muchas especies, y poseen una belleza sorprendente. Ahora bien, si admitimos que formas y disposiciones diferentes e incluso opuestas son compatibles con la belleza, creo que estamos obligados a aceptar que determinadas medidas no la producen necesariamente, pese a operar en base a un principio natural; al menos hasta donde concierne a la especie animal.



## SECCION IV

## La proporción no es la causa de la belleza en la especie humana

Se ha observado que hay algunas partes del cuerpo humano que mantienen ciertas proporciones entre sí; pero, antes de que pueda probarse que la causa eficiente de la belleza está en ellas, se tiene que mostrar que, allí donde sean exactas, la persona a la que pertenecen es bella: quiero decir, en el efecto producido a la vista, sea de un solo miembro considerado por separado, como del cuerpo entero. Se tiene que mostrar igualmente, que estas partes mantienen tal relación entre sí, que la comparación entre ellas se puede hacer fácilmente, y que la afección de la mente puede resultar naturalmente de ésta. Por mi parte, ha examinado detenidamente en varias ocasiones muchas de aquellas proporciones, y he comprobado que en conjunto son muy parecidas en muchos sujetos, que no sólo eran muy diferentes unos de otros, sino donde uno ha sido muy bello, y el otro ha estado muy lejos de serlo. Con respecto a las partes que se encuentran tan proporcionadas, a menudo están tan alejadas entre sí, en situación, naturaleza, y función, que no puedo ver cómo admiten ninguna compa-

ración, ni, por consiguiente, cómo puede desprenderse ningún efecto de ellas, relativo a la proporción. Dicen que en los cuerpos bellos, la circunferencia del cuello debería medir lo mismo que la pantorrilla, y ser asimismo el doble de la muñeca. Infinidad de observaciones de esta clase se pueden encontrar en los escritos y conversaciones de muchos. Pero, ¿qué relación tiene la pantorrilla con el cuello, o cada una de estas partes con la muñeca? Estas proporciones se encontrarán ciertamente en cuerpos hermosos. E igualmente en cuerpos feos, como verá el que se proponga encontrarlas. No lo sé, pero, tal vez pueden ser incluso menos perfectas en algunos de los más bellos. Se puede asignar cualquier proporción que nos plazca a cualquier parte del cuerpo humano; y yo me comprometo a que un pintor las observe todas religiosamente, y, sin embargo, si le apetece, hacer una figura muy fea. El mismo pintor se puede desviar considerablemente de estas proporciones y producir una figura muy hermosa. Y, en efecto, se puede observar en las obras maestras de la estatuaria antigua y moderna, que algunas de ellas difieren ampliamente de las proporciones de las otras, en partes muy visibles y de gran consideración; y que difieren no menos de las proporciones que hallamos en los hombres vivos, de formas extremadamente sorprendentes y agradables. Y, después de todo, ¿cómo se ponen de acuerdo los partidarios de la belleza proporcional sobre las proporciones del cuerpo humano? Algunos sostienen que ésta debe ser de siete cabezas; algunos que debe ser de ocho; mientras otros la extienden incluso hasta diez; ¡gran diferencia en divisiones numéricas tan pequeñas! Otros emplean métodos diversos para estimar las proporciones, y todos con el mismo éxito. Pero, ¿son estas proporciones exactamente las mismas en todos los hombres bellos, o son siquiera las proporciones que se encuentran en las mujeres hermosas? Nadie dirá que lo son; aunque ambos sexos son indudablemente capaces de ser bellos, y la hembra la que más; y creo que su ventaja difícilmente se atribuirá a la exactitud superior de la proporción en el sexo bello.

Detengámonos un momento en este punto, y consideremos cuánta diferencia hay entre las medidas que prevalecen en muchas partes similares del cuerpo, en los dos sexos de esta sola especie. Si asignamos cualesquiera proporciones determinadas a los miembros de un hombre, y si limitamos la belleza humana a estas proporciones, cuando encontremos a una mujer que difiere en la hechura y medidas de casi todas las partes, hemos de concluir que no es bella, pese a las sugestiones de nuestra imaginación; o, para obedecer a nuestra imaginación, renunciamos a nuestras reglas, abandonar la escala y el compás, y buscar otra causa de belleza. Pues si la belleza se asocia a ciertas medidas que actúan de acuerdo con un *principio natural,* ¿por qué habrían de ser bellas partes similares de diferentes medidas y proporción, y esto también en la misma especie? Pero, para abrir un poco



nuestra perspectiva, merece la pena observar, que casi todos los animales tienen partes de la misma naturaleza, y destinadas casi a los mismos objetivos; la cabeza, el cuello, los pies, los ojos, los oídos, la nariz y la boca; aunque la Providencia, para abastecer de la mejor manera sus varias carencias, y para mostrar la riqueza de su sabiduría y bondad en su creación, ha hecho, partiendo de estos pocos órganos y miembros similares, una diversidad más que infinita en su disposición, medidas y relación. Pero, como hemos observado antes, en medio de esta infinita diversidad hay una particularidad común a muchas especies: varios de los individuos que las componen son capaces de afectarnos inspirándonos amor; y mientras concuerdan en producir este efecto, difieren extremadamente en las medidas relativas de aquellas partes que lo han producido. Estas consideraciones fueron suficientes para impulsarme a rechazar la idea de que cualesquiera proporciones particulares actuaban naturalmente para producir un efecto placentero; pero, aquéllos que estén de acuerdo conmigo respecto a una proporción particular, se inclinan fuertemente a favor de una más indefinida. Imaginan que, aunque la belleza en general no se anexiona a ciertas medidas comunes a varias clases de animales y plantas placenteras, hay, sin embargo, una cierta proporción en todas las especies absolutamente esencial para la belleza de aquel tipo en particular. Si consideramos el mundo animal en general, hallamos la belleza no limitada a determinadas medidas: pero, como cierta medida y relación peculiares de las partes es lo que distingue cada clase peculiar de animales, necesariamente lo bello en cada clase se encontrará en las medidas y proporciones de esta clase; pues, de lo contrario, se desviaría de su propia especie y se volvería de algún modo monstruosa. Sin embargo, no hay ninguna especie tan estrictamente limitada a ciertas proporciones, que impida una variación considerable entre los individuos; y de la misma manera que se ha mostrado con respecto a los humanos, se puede mostrar con respecto a los animales, que la belleza se encuentra indiferentemente en todas las proporciones que cada clase puede admitir, sin abandonar su forma común; y es la idea de una forma común, lo que hace que se aborde la proporción de las partes, y no la operación de una causa natural; en efecto, una breve consideración demostrará que no es la medida, sino la manera, lo que crea toda la belleza que pertenece a la forma. ¿Qué nos aportan estas alardeadas proporciones, cuando estudiamos el diseño ornamental? Me asombra que los artistas, si estuvieran tan convencidos como parecen de que la proporción es una causa principal de belleza, no llevan siempre consigo medidas exactas de todas clases de animales bellos para recurrir a ellas en lo referente a las proporciones adecuadas, cuando inventan algo elegante; especialmente, cuando con frecuencia aducen que trabajan de acuerdo con una observación de lo que es bello en la naturaleza. Sé que, desde hace mucho tiempo, se ha di-

cho y redicho de un escritor a otro mil veces, que las proporciones de la arquitectura se han extraído de las del cuerpo humano. Para completar esta analogía forzada, representan un hombre con los brazos alzados y abiertos, de par en par, y después trazan una especie de cuadrado, tal como queda formado por las líneas que pasan por las extremidades de esta extraña figura. Pero, tengo muy claro, que la figura humana nunca proporcionó ninguna idea a los arquitectos. Pues, en primer lugar, los hombres muy raramente se ven en esta postura forzada; no es natural de ellos, ni lo va a ser. Segundo, la vista de la figura humana así dispuesta, no sugiere naturalmente la idea de un cuadrado, sino más bien de una cruz; ya que el amplio espacio que queda entre los brazos y el suelo debe llenarse con algo antes de que alguien pueda imaginr un cuadrado. Tercero, hay muchos edificios, proyectados por los mejores arquitectos, que no presentan la forma de este cuadrado particular y que, en conjunto, producen un efecto igual de bueno, y tal vez mejor. Y, ciertamente, nada sería más extrañamente caprichoso que un arquitecto modelara su proyecto en base a la figura humana, ya que no hay dos cosas con menos parecido o analogía que un hombre y una casa o un templo: ¿necesitamos acaso observar que sus objetivos son enteramente diferentes? Lo que tiendo a sospechar es que estas analogías se idearon para acreditar las obras de arte, mostrando una conformidad entre éstas y las obras más nobles de la naturaleza; y no porque estas últimas procuraban indicios de perfección de las primeras. Y estoy absolutamente convencido de que los defensores de la proporción han atribuido sus ideas artificiales a la naturaleza, y no han tomado de ella las proporciones que utilizan en las obras de arte; porque, en cualquier discusión sobre este tema, siempre abandonan lo más pronto posible el campo abierto de las bellezas naturales en los reinos animal y vegetal, y se fortifican dentro de las líneas y ángulos artificiales de la arquitectura. Pues los humanos tienen por desdicha una propensión a hacer de ellos mismos, sus opiniones y sus obras la medida por excelencia de todas las cosas. Por consiguiente, habiendo observado que sus viviendas eran más cómodas y firmes cuando estaban hechas de figuras regulares, correspondiendo unas partes con otras, extendieron estas ideas a sus jardines; convirtieron sus árboles en pilares, pirámides y obeliscos; de sus setos hicieron otras tantas murallas verdes, y ordenaron sus paseos en cuadrados, triángulos y otras figuras matemáticas, con exactitud y geometría; y pensaron que, si no estaban imitando, al menos estaban mejorando la naturaleza y enseñándole lo que debía hacer. Pero, al final, la naturaleza ha evadido su disciplina y sus trabas; y nuestros jardines por lo menos pusieron de manifiesto que las ideas matemáticas no son las verdaderas medidas de la belleza. Y, seguramente, lo mismo se pone de manifiesto en el mundo animal y vegetal. Pues, ¿no es extraordinario, que en estas finas piezas descriptivas, en



estas innumerables odas y elegías, que están en las bocas de todo el mundo, y muchas de las cuales han sido el entretenimiento de épocas enteras, que en estas piezas en que se describe el amor con energía tan apasionada y representan su objeto en una variedad de aspectos tan infinita, no se diga una sola palabra sobre la proporción, si ésta es, como algunos nos insisten, el principal componente de la belleza; cuando, al mismo tiempo, se mencionan otras tantas cualidades muy frecuente y calurosamente? Pero, si la proporción no tiene semejante poder, puede parecer extraño que los hombres fueran originalmente tan favorables a ella. Esto se desprende, imagino, de la afición que acabo de mencionar, que los hombres tienen tan notablemente por sus propias obras y nociones; se desprende de los falsos razonamientos sobre los efectos de la figura ordinaria de los animales, y de la teoría platónica de la adecuación y aptitud. Por cuyo motivo, en la próxima sección, consideraré los efectos de la costumbre en la figura de los animales; y, después, la idea de adecuación, puesto que si la proporción no opera mediante un poder natural con arreglo a ciertas medidas, tiene que ser con arreglo a la costumbre o a la idea de utilidad; no hay otra manera.

## SECCION V

## La proporción más allá considerada

Si no estoy en un error, muchos prejuicios a favor de la proporción han surgido no tanto de la observación de ciertas medidas halladas en cuerpos hermosos, como de una idea equivocada de la relación que la deformidad tiene con la belleza, a la que se ha considerado como lo opuesto; en base a ello se concluyó que, allí donde las causas de deformidad se hacían desaparecer, la belleza tenía que estar presente natural y necesariamente. Esto creo que es un error. Porque la *deformidad* no se opone a la belleza, sino a la *forma común completa*. Si un hombre tiene una pierna más corta que la otra, el hombre es deforme; porque hay algo que quiere completar la idea entera que nos formamos de un hombre; y la misma impresión causan otros defectos naturales o causados por accidentes, como un hombre lisiado o mutilado. De modo que si un hombre es jorobado, es deforme; porque su espalda presenta un aspecto inhabitual, y que lleva consigo la idea de alguna enfermedad o desgracia. Así, cuando un hombre tiene el cuello considerablemente más corto o más largo de lo normal, decimos que es deforme en aquella parte, porque los hombres

comúnmente no están hechos de esta manera. Pero, seguramente, la experiencia puede convencernos a todas horas de que un hombre puede tener las dos piernas de la misma longitud y exactamente iguales en todo, el cuello, de la medida correcta, y la espalda, muy recta, sin que pueda percibirse en él la menor belleza. Efectivamente, la belleza está lejos de pertenecer a la idea de costumbre, porque, en realidad, lo que nos afecta es extremadamente raro e inacostumbrado. Lo bello nos impresiona tanto por su novedad como por lo deforme. Ocurre así en las especies de animales con los que estamos familiarizados; y si se nos presentase uno de una nueva especie, deberíamos esperar hasta que la costumbre hubiera establecido una idea de proporción, antes de que decidiéramos acerca de su belleza o fealdad: lo que demuestra que la idea general de belleza no se debe ni a la proporción natural ni a la acostumbrada. La deformidad nace de la falta de las proporciones comunes; pero el resultado necesario de su existencia en cualquier objeto no es la belleza. Si suponemos que la proporción en las cosas naturales es relativa a la costumbre y al uso, la naturaleza del uso y la costumbre mostrará que la belleza, que es una cualidad *positiva* y *poderosa,* no puede resultar de ello. Estamos tan maravillosamente hechos, que, mientras somos criaturas vehementemente deseosas de novedad, permanecemos fuertemente apegados al hábito y a la costumbre. Es propio de las cosas que nos atraen por costumbre, que nos afecten muy poco mientras las poseemos, pero fuertemente cuando están ausentes. Recuerdo haber frecuentado cierto lugar todos los días durante largo tiempo; y, verdaderamente, debo decir que lejos de hallar placer en ello, sentía cierto abatimiento y aversión; iba y volvía sin ganas; no obstante, si pasaba la hora en que solía ir habitualmente, por cualquier cosa, sentía una gran ansiedad y no paraba hasta que me ponía en camino. Los que toman rapé lo toman casi sin sentir que lo toman, y tienen el sentido del olfato amortiguado hasta el punto que apenas sienten nada de un estímulo tan fuerte; pero prívese al tomador de rapé de su caja, y es el mortal más infeliz del mundo. Efectivamente, tan lejos están la costumbre y el hábito de ser causas de placer, meramente como tales, que el efecto de un uso constante es hacer que todas las cosas, sean las que sean, dejen de afectarnos por completo. De la misma manera que el uso termina por aligerar el efecto doloroso de muchas cosas, reduce el efecto placentero en otras, y los lleva a una especie de mediocridad e indiferencia. Con mucha razón se dice que el uso es una segunda naturaleza; y nuestro estado natural y común es de absoluta indiferencia, tan preparado para el dolor como para el placer. Pero, cuando dejamos de estar en este estado, o nos hallamos privados de cualquier requisito para mantenernos en él; cuando esta casualidad no comparte algún placer derivado de una causa mecánica, siempre nos sentimos heridos. Lo mismo ocurre con la costumbre, que es la segunda naturaleza, en todas las cosas que se relacionan con ella. Así, la falta de las proporciones usuales en los hombres y otros animales nos ha de repugnar, aunque el hecho de que las tengan no tiene que causarnos placer forzosamente. A decir verdad, las proporciones que se consideran causas de belleza en el cuerpo humano, frecuentemente se encuentran en los cuerpos bellos, porque generalmente se encuentran en toda la humanidad; pero, si también se puede demostrar que se encuentran sin belleza, y que la belleza frecuentemente existe sin ellos, y que esta belleza, allí donde existe, siempre se puede asignar a otras causas menos equívocas, nos llevará naturalmente a concluir, que la proporción y la belleza no son ideas de la misma naturaleza. El verdadero enemigo de la belleza no es la desproporción ni la deformidad, sino la *fealdad:* y como ésta procede de causas opuestas a las de la verdadera belleza, no podemos abordarla hasta que tratemos de ella. Entre la belleza y la fealdad hay una especie de mediocridad, en donde más comúnmente se encuentran las proporciones asignadas; pero ésta no ejerce ningún efecto sobre las pasiones.



## SECCION VI

## La adecuación no es causa de la belleza

Se dice que la idea de utilidad, o de una parte bien adaptada para responder a su objeto, es la causa de la belleza, o efectivamente la belleza misma. Si no fuera por pensar esto, habría sido imposible que la doctrina de la proporción hubiera mantenido su vigencia durante mucho tiempo; el mundo no tardaría en hastiarse de oír hablar de medidas sin relación con nada, ya sea de un principio natural o de una adecuación para responder a cierto fin; la idea que la humanidad tiene más comúnmente de la proporción, es la correspondencia de los medios y ciertos fines, y, allí donde no se produce, muy raramente se preocupan sobre el efecto de las diferentes medidas de las cosas. Por consiguiente, en base a esta teoría, era necesario insistir que no sólo los objetos artificiales sino también los naturales eran bellos según la adecuación de las partes con sus distintos fines. Pero al sostener esta teoría, temo que aquella experiencia no se consultaba suficientemente. Pues, de acuerdo con aquel principio, el hocico de un cerdo parecido a una cuña, con su ternilla dura en la punta, sus pequeños ojos hundidos, y toda la hechura de la cabeza, tan bien adaptada a la función de cavar y hozar, serían extremadamente bellos. La gran bolsa colgando del pico de un pelícano, una cosa muy útil para

este animal, sería igualmente bello a nuestros ojos. El erizo, tan bien resguardado de todos los ataques con su caparazón de púas, y el puerco espín, con sus púas arrojadizas, serían entonces considerados como criaturas de no poca elegancia. No hay muchos animales cuyas partes estén mejor configuradas que las del mono; tiene las manos de un hombre, además de las patas elásticas de una bestia; está admirablemente calculado para correr, saltar, agarrarse y trepar; y, sin embargo, pocos animales parecen menos bellos a los ojos de toda la humanidad. Poco he de decir de la trompa del elefante, de tan variados usos, y que tan lejos está de contribuir a su belleza. ¡Qué bien hecho está el lobo para correr y saltar! ¡Cuán admirablemente armado está el león para la batalla! Pero, ¿dirá alguien que son animales bellos el elefante, el lobo y el león? No creo que nadie piense, que la forma de la pierna de un hombre está tan bien adaptada para correr como las patas de un caballo, un perro, un ciervo, y otras criaturas; por lo menos no lo parece; no obstante, creo que una pierna humana bien hecha podría sobrepasar en belleza a todas las demás. Si la adecuación de las partes era lo que constituía el encanto de su forma, su uso real indudablemente lo aumentaría mucho; pero esto, aunque algunas veces sea así de acuerdo con otro principio, dista mucho de ser la regla. Un pájaro volando nunca es tan bello como el que se posa; asimismo, hay varias aves domésticas que raramente se ve volar, y que en este sentido no son nada bellas; aunque los pájaros tienen una forma tan distinta de los animales y de los seres humanos, que no es posible, en base al principio de adecuación, admitir que son agradables, si no es considerando que sus partes están designadas para otros fines. Nunca en mi vida he tenido la suerte de ver volar un pavo real; y, sin embargo, antes, mucho antes de que considerara que había una aptitud en su forma para la vida aérea, me sorprendió la extrema belleza que despliega aquel pájaro por encima de las mejores aves voladoras que hay en el mundo; aunque, según lo que vi, su manera de vivir era muy parecida a la del cerdo, que se alimentaba en el mismo corral que él. Lo mismo puede decirse de los gallos, gallinas y semejantes; por su aspecto son de la clase voladora; por su manera de moverse no son muy diferentes de los hombres y de las bestias. Para acabar con estos ejemplos ajenos; si la belleza en nuestra propia especie se anexionara al uso, los hombres serían mucho más encantadores que las mujeres; y la fuerza y la agilidad se considerarían las únicas cosas bellas. Pero, para denominar la fuerza con el nombre de belleza, y para no tener más que un término para las cualidades de una Venus y un Hércules, tan radicalmente diferentes en casi todos los aspectos, seguramente provocaría una extraña confusión de ideas, o sería abusar de las palabras. La causa de esta confusión imagino que procede del hecho de que, frecuentemente, percibimos las partes de los cuerpos humanos y de otros animales muy bellas de inmediato, y muy bien adaptadas



para sus fines; y nos engañamos con un sofisma, que nos hace tomar por una causa lo que sólo es una concomitancia: así es el sofisma de la mosca, que creía levantar una gran polvareda, porque estaba encima del carro que realmente la levantaba. El estómago, los pulmones y el hígado, al igual que otras partes, están incomparablemente bien adaptados para sus fines; sin embargo, distan mucho de ser bellos. De nuevo, en muchas cosas que son muy bellas, es imposible discernir ninguna idea de uso. Y apelo a los primeros y más naturales sentimientos de la humanidad, si al contemplar unos ojos hermosos, o una boca bien hecha, o una pierna bien formada, se les ocurre jamás ninguna idea de su perfecta aptitud para ver, comer o correr. ¿Qué idea de uso excitan en nosotros las flores, la parte más bella del mundo vegetal? Es cierto que el infinitamente sabio y buen Creador, por efecto de su bondad, frecuentemente ha unido la belleza a aquellas cosas que ha hecho útiles para nosotros: pero esto no prueba que una idea del uso y de la belleza sean la misma cosa, o que dependan la una de la otra.

## SECCION VII

## Los efectos reales de la adecuación

Cuando excluía la proporción y la adecuación de cualquier contribución a la belleza, no pretendía decir que carecían de todo valor, o que debían pasarse por alto en las obras de arte. Estas constituyen la propia esfera de su poder; y es aquí donde tienen su efecto completo. Allí donde la sabiduría de nuestro Creador quiso que algo nos afectara, no confió la ejecución de su designio a la lánguida y precaria operación de nuestra razón; sino que la dotó de poderes y propiedades que previenen el entendimiento, e incluso la voluntad; que, embargando los sentidos y la imaginación, cautivan el alma antes de que el entendimiento esté preparado para unirse a ellos u oponerse. Sólo a través de una larga deducción y mucho estudio, descubrimos la adorable sabiduría de Dios en sus obras: cuando la descubrimos, el efecto es muy diferente, no sólo en la manera de adquirirlo, sino en su propia naturaleza, del que nos sorprende sin ninguna preparación de lo sublime o lo bello. ¡Qué diferente es la satisfacción de un anatomista, que descubre el uso de los músculos y de la piel, la excelente invención de lo primero para los distintos movimientos del cuerpo, y la maravillosa textura de la otra, que nos recubre por entero, y que hace de salida general al igual que de entrada; qué diferente es esto de la afección que posee a un hombre ordinario a la vista de una piel

delicada y lisa, y todas las demás partes de la belleza que no requieren investigación para ser percibidas! En el primer caso, mientras miramos al Hacedor con admiración y loanza, el objeto que la causa puede ser odioso y repugnante; éste a menudo nos afecta tanto la imaginación mediante su poder, que sólo examinamos un poco el artificio de su invención; y necesitamos un esfuerzo enorme por parte de nuestra razón para desprender nuestras mentes de las fascinaciones del objeto, y para considerar aquella sabiduría que inventó una máquina tan poderosa. El efecto de la proporción y adecuación, al menos hasta donde éstas proceden a partir de una mera consideración de la propia obra, produce aprobación y el asentimiento del entendimiento, pero no amor, ni ninguna pasión de aquella especie. Cuando examinamos la estructura de un reloj, y cuando llegamos a conocer el uso de cada una de sus partes, quedándonos satisfechos con la adecuación del todo, estamos aún bastante lejos de percibir algo que se parezca a la belleza en el aparato de relojería; pero escudriñemos en la caja el trabajo de grabado de algún artista, con poca o ninguna idea de su uso, y tendremos una idea de la belleza mucho más encantadora que la que jamás habríamos tenido del propio reloj, aunque fuera la obra maestra de Graham. En la belleza, como he dicho, el efecto precede cualquier conocimiento del uso; pero, para juzgar la proporción, hemos de conocer el fin al cual está destinado cualquier obra. La proporción varía según el fin. Así hay una proporción de una torre, otra de una casa; una proporción de una galería, otra de un vestíbulo, otra de una habitación. Para juzgar las proporciones de éstas, primero se han de conocer los objetivos para los que fueron concebidas. El buen sentido y la experiencia, actuando juntamente, descubren lo que se debe hacer en cada obra de arte. Nosotros somos criaturas racionales, y en todas nuestras obras deberíamos tener en cuenta su finalidad y objetivo; la gratificación de cualquier pasión, por inocente que sea, debería merecer únicamente una consideración secundaria. En esto se ubica el poder real de la adecuación y la proporción; éstas, al considerarlas, actúan sobre el entendimiento que *aprueba* la obra y le da su consentimiento. Las pasiones, y la imaginación que principalmente las causa, tienen muy poco que hacer. Cuando una habitación está completamente desnuda, con las paredes vacías y un techo raso, por excelentes que sean sus proporciones, gustará muy poco; lo más que conseguiremos es una fría aprobación. Una habitación mucho peor proporcionada con elegantes molduras y delicados festones, y otro mobiliario meramente ornamental hará que la imaginación se rebele contra la razón; complacerá mucho más que la proporción desnuda de la primera habitación, que el entendimiento ha aprobado tanto por hallarse admirablemente adecuada a sus objetivos. Lo que he dicho aquí y antes en lo concerniente a la proporción no es para persuadir a la gente absurdamente para que olvide la idea



de uso en las obras de arte. Sólo es para mostrar que estas cosas excelentes, la belleza y la proporción, no son lo mismo, y que ninguna de las dos debe menospreciarse.

## SECCION VIII

## Recapitulación

En resumen, si tales partes en los cuerpos humanos, al igual que se encuentran proporcionadas fueran también constantemente bellas, como ciertamente no son; o si estuvieran situadas de tal manera que se desprendiera un placer de su comparación, lo que raramente sucede; o si se pudieran asignar proporciones tanto en plantas como en animales, que siempre fueran acompañadas de la belleza, que nunca es el caso; o si allí donde las partes estuvieran bien adaptadas a sus objetivos, fueran constantemente bellas, y cuando no fueran de uso, carecieran de belleza, lo que es contrario a toda experiencia, podríamos concluir que la belleza consiste en la proporción o en la utilidad. Pero ya que, desde cualquier perspectiva, el caso es muy otro, podemos estar satisfechos de que la belleza no dependa de éstas, sea cual sea su origen.

## SECCION IX

## La perfección no es la causa de la belleza

Existe otra noción corriente, muy estrechamente asociada a la anterior, de que la *Perfección* es la causa que constituye la belleza. Esta opinión ha servido para extenderse más allá de los objetos sensibles. Pero en éstos, la perfección considerada como tal, dista tanto de ser la causa de la belleza, que esta cualidad, allí donde es más elevada, en el sexo femenino, casi siempre lleva consigo una idea de debilidad e imperfección. Las mujeres son muy conscientes de esto; por cuya razón, aprenden a cecear y a tambalearse al andar para fingir debilidad e incluso malestar. Las guía la naturaleza. La belleza en la aflicción es la belleza que más afecta, con mucho. El rubor no tiene menos poder; y la modestia en general, que es una prueba tácita de imperfección, es asimismo considerada como una cualidad amable, y ciertamente realza todas las que son iguales. Sé que es opinión muy común creer que debemos amar la perfección. Para mí es una prueba

suficiente, de que no es el objeto indicado de amor. ¿Quién dijo jamás que *deberíamos* amar a una mujer delicada, o incluso cualquiera de estos hermosos animales que nos complacen? Para que aquélla nos afecte, no necesitamos la intervención de nuestra voluntad.

## SECCION X

## Hasta qué punto se puede aplicar la idea de belleza a las cualidades de la mente

Esta observación, en general, no es menos aplicable a las cualidades de la mente. Aquellas virtudes que causan admiración y que son más sublimes, producen terror más que amor; tales como fortaleza, justicia, sabiduría y semejantes. Ningún hombre fue nunca amable gracias a estas cualidades. Aquéllas que atraen nuestros corazones, que nos impresionan con un sentimiento de encanto son las virtudes más suaves; temperamento tranquilo, compasión, amabilidad y liberalidad; aunque, ciertamente, estas últimas son de interés menos inmediato y trascendental para la sociedad, y menos dignas. Pero, por esta razón son tan amables. Las grandes virtudes se relacionan principalmente con los peligros, castigos y perturbaciones, y se practican más bien para prevenir los mayores males, que para dispensar favores; y, por consiguiente, no son encantadoras, aunque sí dignas de veneración. Las virtudes subordinadas se relacionan con los alivios, las gratificaciones y las indulgencias; y, por consiguiente, son más encantadoras, aunque inferiores en dignidad. Aquellas personas que entran cautelosamente en los corazones de la mayoría de la gente, que escogen como compañeros de sus horas más tranquilas, y para aliviar sus preocupaciones y ansiedades, nunca son personas de cualidades resplandecientes o de virtudes fuertes. Más bien es el verde claro del alma, en el que posamos nuestros ojos, que están fatigados de contemplar objetos más brillantes. Merece la pena observar cómo nos sentimos afectados al leer los caracteres de César y Catón, tal como los describe y contrasta tan delicadamente Salustio. En uno el *ignoscendo largiundo;* en el otro, *nil largiundo. En uno, la miseris perfugium;* en el otro, *malis perniciem*. En el último tenemos mucho que admirar, mucho que reverenciar, y quizá alguna cosa que temer; le respetamos, pero le respetamos a distancia. El primero nos familiariza con él; le amamos, y nos lleva a donde quiere. Para acercar más las cosas a nuestros sentimientos primeros y más naturales, agregaré una observación hecha por un amigo ingenioso al leer esta sección. La autoridad de un padre, tan útil para nuestro bienestar, y tan justamente venerable desde cualquier punto de vista, nos impide tener por él aquel amor total que tenemos por nuestras madres, en las que la autoridad paterna está casi diluida en el cariño y la indulgencia de la madre. Sin embargo, generalmente tenemos gran amor por nuestros abuelos, en los cuales esta autoridad desaparece un grado para nosotros, y en los que la debilidad de la edad la suaviza en una especie de parcialidad femenina.



## SECCION XI

## Hasta qué punto se puede aplicar la idea de belleza a la virtud

Por lo que se ha dicho en la sección anterior, fácilmente podemos ver, hasta qué punto se puede aplicar la belleza a la virtud con propiedad. La aplicación general de esta cualidad a la virtud tiene una fuerte tendencia a confundir nuestras ideas de las cosas, y ha dado lugar a innumerables teorías caprichosas del mismo modo, añadir el nombre de belleza a la proporción, congruencia y perfección, al igual que a cualidades de las cosas aun más remotas de nuestras ideas naturales al respecto, y de una a otra, ha tendido a confundir nuestras ideas de la belleza y a dejarnos sin modelo ni regla para juzgar, lo que incluso no era más incierto y falaz que nuestras propias fantasías. Esta manera de hablar suelta e inexacta nos ha extraviado, por consiguiente, en la teoría del gusto y de la moral; y nos ha inducido a separar la ciencia de nuestros deberes de su propia base (nuestra razón, nuestras relaciones, y nuestras necesidades), para apoyarla sobre fundamentos en conjunto quiméricos e insustanciales.

## SECCION XII

## La causa real de la belleza

Habiéndome esforzado para mostrar lo que no es la belleza, ahora me queda por examinar, al menos con igual atención, en qué consiste realmente. La belleza es una cosa que afecta demasiado para no depender de algunas cualidades positivas. Y, en la medida en que no es hija de nuestra razón, por cuanto nos sorprende sin ninguna referencia a su uso, e incluso cuando no se puede discernir ningún uso,

por cuanto el orden y método de la naturaleza generalmente es muy diferente de nuestras medidas y proporciones, debemos concluir que la belleza es, en su mayor parte, alguna cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente humana mediante la intervención de los sentidos. Por consiguiente, debemos considerar atentamente, de qué manera se hallan dispuestas aquellas cualidades sensitivas, en cosas como las que encontramos bellas mediante la experiencia, o que excitan en nosotros la pasión del amor, o algún afecto correspondiente.

SECCION XIII

## Los objetos bellos son pequeños

El punto más obvio que se nos presenta al examinar un objeto es su extensión o cantidad. Y el grado de extensión que prevalece en los cuerpos que consideramos bellos, se debe deducir de las expresiones usuales al respecto. Se dice que en la mayoría de lenguas se habla de los objetos amorosos con epítetos diminutivos. Así es en todas las lenguas que conozco. En griego, el ιωγ y otros diminutivos casi siempre son los términos de afecto y ternura. Estos diminutivos eran comúnmente añadidos por los griegos a los nombres de personas con quienes conversaban en términos de amistad y familiaridad. Aunque los romanos eran gentes de sentimientos menos rápidos y delicados también acaban naturalmente disminuyendo la terminación en las mismas ocasiones. Antiguamente, en la lengua inglesa el disminuidor *ling* se agregaba a los nombres de personas y cosas que eran objetos de amor. Algunos todavía los conservamos, como *darling* (o queridito), y unos cuantos más. Pero, hasta hoy, en la conservación ordinaria es habitual añadir el cariñoso nombre de *pequeño* a todo lo que amamos: los franceses e italianos utilizan aún más que nosotros estos afectuosos diminutivos. En la creación animal, fuera de nuestra propia especie, nos inclinamos a querer lo más pequeño; los pajaritos y algunos de los animales más pequeños. Una gran cosa bella es una expresión que se aplica raramente; pero, la de una gran cosa fea es muy común. Hay una gran diferencia entre la admiración y el amor. Lo sublime, que es la causa de la primera, siempre trata de objetos grandes y terribles; lo otro, de las cosas pequeñas y placenteras. Nos sometemos a lo que admiramos, pero amamos lo que se nos somete; en un caso nos vemos obligados a condescender y en el otro se nos halaga para ello. En resumen, las ideas de lo sublime y de lo bello se apoyan en fundamentos tan diferentes, que es difícil, por no decir casi imposible, pensar en reconciliarlos en el mismo sujeto, sin disminuir considerablemente el efecto de uno u otro sobre las pasiones. De este modo, atendiendo a su cantidad, los objetos bellos son comparativamente pequeños.



SECCION XIV

## La lisura

La siguiente propiedad constantemente observable en tales objetos es la *lisura:* una cualidad tan esencial de la belleza, que no recuerdo ahora ninguna cosa bella que no sea lisa. En los árboles y las flores, son bellas las hojas; en los jardines, las pendientes suaves; en el paisaje, las corrientes mansas; en las bellezas animales, los revestimientos lisos de pájaros y bestias; en mujeres delicadas, las pieles suaves, y en varios tipos de mobiliario ornamental, las superficies suaves y pulidas. Una parte muy considerable del efecto de la belleza se debe a esta cualidad; efectivamente, la más considerable. Pues, tómese cualquier objeto bello y póngase una superficie quebrada y rugosa; y por bien formado que esté en otros aspectos, deja de gustar. Sin embargo, aunque le falten muchos otros constitutivos, si no carece de éste, resulta más agradable que casi todos los demás que no lo tengan. Esto me parece tan evidente, que me sorprende mucho que nadie que haya tratado el tema haya hecho ninguna mención de la cualidad de la lisura, en la enumeración de aquéllas que forman la belleza. Pues, efectivamente, cualquier aspereza, cualquier proyección repentina, y cualquier ángulo cortante es contrario a aquella idea en alto grado.

SECCION XV

## Variación gradual

Pero, como los cuerpos perfectamente bellos no se componen de partes angulares, sus partes nunca tienen continuidad a lo largo de la misma línea recta. Estos varían su dirección a cada instante, y cambian bajo la mirada, desviándose continuamente, de modo que para su principio o final se encontrará dificultad en fijar un punto. La vista de un pájaro bello ilustrará esta observación. Vemos cómo su cabeza crece imperceptiblemente hasta el medio, de donde empieza a disminuir gradualmente hasta que se mezcla con el cuello; el cuello

a su vez se pierde en un bulto más ancho, que continúa hasta la mitad del cuerpo, cuando el conjunto disminuye de nuevo hasta la cola; la cola toma una nueva dirección; pero no tarda en variar su nuevo curso: se mezcla de nuevo con las otras partes; y la línea cambia perpetuamente, arriba, abajo y a cada lado. En esta descripción, tengo presente la idea de una paloma; ésta coincide muy bien con la mayoría de las condiciones de la belleza. Es lisa y plumosa; sus partes (para usar esta expresión) se entrelazan unas con otras; no se ve ninguna protuberancia súbita en el conjunto, y, sin embargo, el conjunto cambia continuamente. Obsérvese aquella parte de una mujer bella donde quizá es la más bella, sobre el cuello y el pecho; la lisura: la suavidad; el sereno e imperceptible entumecimiento; la variedad de la superficie, que nunca es la misma ni en el menor espacio; el engañoso laberinto a través del cual la mirada vacilante se desliza sin saber dónde detenerse ni a dónde es llevada. ¿No es esto una demostración de aquel cambio de superficie, continua y apenas perceptible en ningún punto, que forma uno de los grandes constitutivos de la belleza? No me place poco ver, que puedo reforzar mi teoría en este punto, mediante la opinión del muy ingenioso Sr. Hogarth; cuya idea de la línea de la belleza creo extremadamente justa en general. Pero, la idea de variación, sin atender tan exactamente la *manera* de la variación, le ha llevado a considerar como bellas las figuras angulares: es cierto que estas figuras varían enormemente; aunque varían de una manera repentina e interrumpida; y no encuentro ningún objeto natural que sea angular, y al mismo tiempo bello. Efectivamente, hay pocos objetos naturales que sean enteramente angulares. Pero, creo que aquellos que lo son más, son los más feos. Debo añadir también que, en la medida en que puedo observar la naturaleza, pese a que la belleza completa sólo se encuentre en la línea variada, no hay ninguna línea particular que sea completamente bella, y que, por consiguiente, sea preferentemente más bella que todas las demás líneas. Al menos nunca he podido comprobarlo.

## SECCION XVI

## La delicadeza

Un aire de robustez y de fuerza es muy perjudicial para la belleza. Una apariencia de *delicadeza,* e incluso de fragilidad casi le es esencial. Cualquiera que examine la creación vegetal o animal verá que esta observación se funda en la naturaleza. Nosotros no consideramos como bellos ni el roble, ni el fresno, ni el olmo, ni ninguno de



los árboles robustos del bosque; son horrorosos y majestuosos; inspiran una especie de reverencia. Lo que nosotros vemos como bellezas vegetales es el delicado mirto, el naranjo, el almendro, el jazmín y la vid. La especie floreada, tan notable por su debilidad y duración momentánea, es la que nos da la idea más viva de la belleza y de la elegancia. Entre los animales, el galgo es más bello que el mastín; y la delicadeza de una jaca española, de un caballo de berbería o de un caballo árabe es más amable, que la fuerza y estabilidad de algunos caballos de guerra o transporte. Poco necesito hablar del sexo bello, donde creo que se me concederá fácilmente el punto. La belleza de las mujeres se debe considerablemente a su debilidad o delicadeza, e incluso encarece con su timidez, una cualidad de la mente análoga a ésta. No me gustaría que se creyera que digo que la debilidad como señal de una mala salud queda descartada de la belleza, sino que el efecto enfermo de ésta no procede de la debilidad, sino porque el mal estado de salud, que produce semejante debilidad, altera las otras condiciones de la belleza; las partes en semejante caso se derrumban; el color brillante el *lumem purpureum juventae*, desaparece; y la fina variación se pierde en arrugas, fisuras repentinas y líneas rectas.

## SECCION XVII

## La belleza en el color

Por cuanto a los colores que habitualmente se encuentran en los cuerpos bellos, puede ser algo difícil fijarlos, porque en las distintas partes de la naturaleza, hay una infinita variedad. Sin embargo, incluso en esta variedad, podemos notar algo donde basarnos. Primero, los colores de los cuerpos bellos no han de ser oscuros ni turbios, sino limpios y bonitos. Segundo, no deben ser los más fuertes. Aquéllos que parecen más apropiados para la belleza son los más suaves de cada gama; verdes claros, azules claros, blancos débiles, rosas y violetas. Tercero, si los colores son fuertes y vivos, siempre se diversifican, y el objeto nunca es de un color fuerte; casi siempre hay tal número de ellos (como en las flores jaspeadas), que la fuerza y el brillo de cada uno disminuye considerablemente. En una tez fina, no sólo hay cierta variedad en el tono, sino en los colores; ni el rojo ni el blanco son fuertes y brillantes. Además, están mezclados de tal manera, y con tales gradaciones, que es imposible fijar los límites. En base al mismo principio, el dudoso color de cuellos y colas de pavos reales, y de las cabezas de los patos, resulta muy agradable. En realidad, la belleza de la forma y del color están tan estrechamente rela-

cionadas, como podemos bien suponer que puede ocurrir con cosas de tan diferente naturaleza.

SECCION XVIII

## Recapitulación

En conjunto, las cualidades de la belleza, como son cualidades meramente sensibles, son las siguientes: primero, ser comparativamente pequeño. Segundo, ser liso. Tercero, presentar una variedad en la dirección de las partes; pero, cuarto, no tener estas partes angulares, sino entrelazadas, por así decir, unas con otras. Quinto, tener un perfil delicado, sin ninguna apariencia destacable de fuerza. Sexto, ser de colores claros y brillantes, pero no muy fuertes y resplandecientes. Séptimo, o de ser su color resplandeciente, que se halle diversificado con otros. Estas son, creo, las propiedades de las que depende la belleza; propiedades que actúan por naturaleza, y que se hallan menos expuestas a ser alteradas por capricho, o confundidas por una diversidad de gustos, que ninguna otra.

SECCION XIX

## La fisionomía

La *fisionomía* contribuye considerablemente a la belleza, y a la de nuestra especie en particular. Los modales dan cierta determinación al semblante; si aquélla se adecua bastante regularmente a éstos, es capaz de unir el efecto de ciertas cualidades agradables de la mente a las del cuerpo. De manera que, para formar una belleza humana acabada, y para darle su completa influencia, el rostro debe expresar cualidades gentiles y amables como corresponde a la suavidad, lisura y delicadeza de la forma exterior.



SECCION XX

## La mirada

Hasta aquí he omitido adrede hablar de la *mirada,* que tanto contribuye a la belleza de la creación animal, por cuanto no tenía fácil cabida bajo los anteriores enunciados, aunque, de hecho, es reducible a los mismos principios. Creo, pues, que la belleza de la mirada consiste primero en su *claridad;* el ojo *coloreado* que más plazca depende mucho de las fantasías particulares; pero, a nadie le gusta un ojo cuya agua (para usar este término) sea turbia e impura. Desde esta perspectiva, el ojo nos gusta, según el principio por el que nos gustan los diamantes, el agua clara, el hielo, y otras sustancias transparentes parecidas. Segundo, el movimiento del ojo contribuye a su belleza, mediante su continuo cambio de dirección; pero un movimiento lento y lánguido es más bello que uno agitado; este último infunde vivacidad; el anterior, encanto. Tercero, en relación a la unión del ojo con las partes bellas; aquél no tiene que desviarse mucho del borde de las partes colindantes, ni propender a una figura geométrica exacta. Aparte de todo esto, la mirada afecta, por cuanto expresa algunas cualidades de la mente, y su principal poder generalmente nade de ésta; de modo que lo que acabamos de decir de la fisionomía se puede aplicar también aquí.

SECCION XXI

## La fealdad

Tal vez pueda parecer una especie de repetición de lo que hemos dicho anteriormente, el insistir sobre la naturaleza de la *fealdad;* por cuanto imagino que ésta es, en todos los aspectos, lo opuesto a aquellas cualidades que hemos establecido como constitutivas de la belleza. Pero, aunque la fealdad es lo opuesto a la belleza, no es lo opuesto a la proporción y adecuación. Pues es posible que una cosa sea muy fea con cualesquiera proporciones, y con una perfecta disposición para cualquier uso. Imagino la fealdad suficientemente compatible con una idea de lo sublime. Pero, no insinuaría bajo ningún pretexto, que la fealdad por sí misma es una idea sublime, a menos que estuviera unida a cualidades como las que excitan un fuerte terror.

SECCION XXII

## La gracia

La *gracia* es una idea no muy diferente de la belleza; consiste mucho en las mismas cosas. La gracia es una idea que pertenece a la *postura* y el *movimiento*. En ambas cosas, tener gracia significa que exteriormente no hay rasgos de dificultad; se requiere una inflexión pequeña del cuerpo; y tal compostura de las partes, como para no estorbarse unas a otras, ni para parecer divididas por ángulos cortantes y súbitos. Toda la magia de la gracia, y lo que llamamos su *yo no sé qué*, consiste en esta tranquilidad, redondez y delicadeza de actitud y movimiento; como resultará obvio a cualquier observador, que considere atentamente la Venus de Médicis, el Antínoo, o cualquier estatua que generalmente se conciba graciosa en alto grado.

SECCION XXIII

## La elegancia y la especiosidad

Cuando un cuerpo se compone de partes lisas y pulidas sin presionarse, sin mostrar ninguna aspereza o confusión y, al mismo tiempo, afectando alguna *forma regular*, lo llamo *elegante*. Está estrechamente aliado a lo bello, difiriendo de esto sólo en esta *regularidad;* que, sin embargo, por cuanto causa una diferencia muy material en la afección producida, puede muy bien constituir otra especie. Bajo este enunciado coloco aquellas obras de arte delicadas y regulares, que no imitan un objeto determinado en la naturaleza, como edificio y muebles elegantes. Cuando un objeto participa de las cualidades antes mencionadas, o de las de los cuerpos bellos, y además es de grandes dimensiones, está tan lleno como alejado de la idea de la mera belleza; y lo llamo *fino* o *especioso*.

SECCION XXIV

## Lo bello al tacto

La descripción precedente de la belleza, en la medida en que es interpretada por la mirada, puede quedar enormemente ilustrada mediante la descripción de la naturaleza de los objetos, que producen un efecto similar a través del tacto. A esto le llamo lo bello al *tacto*. Este corresponde maravillosamente con aquello que causa la misma especie de placer a la vista. Todas nuestras sensaciones están encadenadas; no son más que diferentes especies de sentimientos, calculados para afectarnos mediante varios tipos de objetos, aunque para ser todos afectados según la misma manera. Todos los cuerpos que son agradables al tacto, lo son por la ligera resistencia que oponen. Resistencia al movimiento a lo largo de la superficie, o a la presión de las partes de una sobre otra; si la primera es ligera, decimos que el cuerpo es liso; si lo es la otra, suave. El principal placer que recibimos por los sentidos está en una u otra de estas cualidades; y si hay una combinación de las dos, nuestro placer se incrementa enormemente. Esto es tan llano, que casi parece más adecuado para ilustrar otras cosas, que para ser ilustrado mediante un ejemplo. La siguiente fuente de placer en este sentido, como en cualquier otro, es la continua presentación de algo nuevo; y vemos que los cuerpos que continuamente varían su superficie son con mucho los más placenteros o bellos al tacto, como cualquiera que guste puede experimentar. La tercera propiedad en semejantes objetos es que, a pesar de que la superficie varía continuamente de dirección, nunca varía repentinamente. La aplicación de algo repentino, e incluso aunque la impresión misma tenga poca o ninguna violencia, es desagradable. La rápida aplicación de un dedo un poco más caliente o más frío de lo habitual, sin avisarnos, nos sorprende; una ligera palmada inesperada sobre el hombro produce el mismo efecto. De ahí que los cuerpos angulares, cuerpos que repentinamente varían la dirección de la línea exterior, procuren tan poco placer al tacto. Cada cambio de éstos es una especie de subida o caída en miniatura; de modo que los cuadrados, los triángulos, y otras figuras angulares no son bellas a la vista ni al tacto. Cualquiera que compare su estado de ánimo, al sentir cuerpos sin ángulos, suaves, lisos y variados, con aquél en que se encuentra a la vista de un objeto bello, percibirá una analogía muy sorprendente en los efectos de ambos; y que puede avanzar mucho hacia el descubrimiento de sus causas comunes. El tacto y la vista, a este respecto, sólo difieren unos puntos. El tacto aprecia el placer de la suavidad, que no es primariamente un objeto de la vista; la vista, por otra parte, abarca el color, que apenas puede hacerse perceptible para el tacto. El tacto tiene también ventaja en lo concerniente a una nueva idea del placer resultante de un grado moderado de calor; pero la vista le gana en la infinita extensión y multiplicidad de sus objetos. Sin embargo, hay tal similitud en los placeres de estos sentidos que me gustaría imaginar, que pudiéramos discernir el color mediante el tacto (como se dice que han conseguido algunos ciegos), y que los mismos colores, así como sus tonos respectivos, que son bellos para la vista,

fueran igualmente los más gratos para el tacto. Pero, dejando a un lado estas conjeturas, pasemos al otro sentido; el del oído.

## SECCION XXV

## Lo bello en los sonidos

En este sentido encontramos una aptitud igual para que se nos afecte de una manera suave y delicada; y la experiencia de cada uno ha de decidir hasta dónde los sonidos dulces o bellos coinciden con nuestras descripciones de la belleza en otros aspectos. Milton describió esta especie de música en uno de sus poemas juveniles. No necesito decir que Milton era un perfecto conocedor de aquel arte; y que ningún hombre tenía un oído más fino, con una manera más agraciada de expresar las afecciones de un sentido mediante metáforas tomadas de otro. La descripción es la siguiente:

*And ever against eating cares,*
*Lap me in* soft *Lydian airs;*
*In notes with many a* winding *bout*
*Of linked sweetness long* drawn *out;*
*With wanton heed, and giddy cunning,*
*The* melting *voice through* mazes *running;*
Untuiting *all the chains that tie*
*The hidden soul of harmony*[1]

Comparémoslo con la suavidad, la superficie rugosa, la continuidad no interrumpida y la fácil gradación de lo bello en otras cosas; y todas las diversificaciones de los distintos sentidos, con todas sus afecciones, más bien contribuirán a arrojar luces de una a otra para acabar con una idea clara y consistente del conjunto, que a oscurecerla mediante su intrincación y variedad.

A la descripción antes mencionada añadiré una o dos observaciones. La primera es que lo bello en la música no ha de conllevar el grito y la fuerza de los sonidos, que se pueden usar para provocar otras pasiones; ni notas que sean chillonas, duras o profundas; aquello coincide mejor con aquéllas que son claras, e incluso suaves y débiles. Lo

[1] Y siempre contra cuidados devoradores, / envuélveme en suaves aires lidios; / en notas con muchos asaltos intrincados / de eslabonada dulzura largamente dilatada; / con atrevida cautela y maña insensata, la *fundente* voz a través de laberintos irradiada; / rompiendo todos los eslabones que aprisionan la escondida alma de la armonía.



segundo es que una gran variedad y unas transiciones rápidas de una medida o tono a otro son contrarias a lo genialmente bello en la música. Semejantes transiciones a menudo excitan el regocijo u otras pasiones repentinas y tumultuosas; pero no aquel decaimiento, ni aquella molicie o languidez, que es el efecto característico de lo bello con respecto a todos los sentidos. La pasión excitada por la belleza, de hecho está más próxima a una especie de melancolía, que a la alegría y al regocijo. No pretendo limitar aquí la música a una especie de notas o tonos, ni es un arte en el que yo pueda decir que tengo una gran habilidad. Mi único objeto en esta observación es establecer una idea consistente de la belleza. La infinita variedad de las afecciones del alma sugerirá a una buena cabeza y a un oído hábil, una variedad de sonidos tal, como aptas sean para despertarlos. No puede ser perjudicial para esto el aclarar y distinguir algunos particulares, que pertenecen a la misma clase, y que son compatibles entre ellos, de la inmensa multitud de ideas diferentes, y algunas veces contradictorias, que vulgarmente se colocan bajo el modelo de la belleza. Y de entre éstas, mi intención es señalar sólo los puntos claves para mostrar la conformidad del sentido del oído con todos los demás sentidos, en lo relativo a sus placeres.

## SECCION XXVI

## Gusto y olfato

Esta coincidencia general de los sentidos es aún más evidente al considerar juntamente los del gusto y el olfato. Metafóricamente, aplicamos la idea de dulzura a las vistas y a los sonidos; pero, como las cualidades de los cuerpos, por las cuales son aptas para excitar tanto el placer como el dolor en estos sentidos, no son tan obvias como en los demás, daremos una explicación de su analogía, que está muy próxima a aquella parte, allí donde vamos a considerar la causa eficiente y común de la belleza, en cuanto importa a todos los sentidos. No creo que haya nada más adecuado para establecer una idea clara y sólida de la belleza visual, que esta manera de examinar los placeres similares de otros sentidos; por una parte, lo que a veces es claro en uno de los sentidos, es más oscuro en otro; y allí donde hay una clara concurrencia de todos, podemos hablar con mayor seguridad de cualquiera de ellos. Mediante este procedimiento, unos dan testimonio de los otros; y la naturaleza, por así decir, es escudriñada, sin que digamos de ella nada más que lo que recibimos de su propia información.

SECCION XXVII

## Lo sublime y lo bello comparado

Para concluir este análisis general de la belleza, debemos compararla con lo sublime; en esta comparación aparece un contraste notable. Pues los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande, áspero y negligente; la belleza debería evitar la línea recta, aunque desviarse de ella imperceptiblemente; lo grande en muchos casos ama la línea recta, y cuando se desvía de ésta a menudo hace una fuerte desviación; la belleza no debería ser oscura; lo grande debería ser oscuro y opaco; la belleza debería ser ligera y delicada; lo grande debería ser sólido e incluso macizo. En efecto, son ideas de naturaleza muy diferente, ya que una se funda en el dolor, y la otra en el placer; y por mucho que después varíen con respecto a la naturaleza directa de sus causas, estas causas siguen manteniendo una distinción eterna entre ellas, una distinción que nunca ha de ser olvidada por nada cuya función sea afectar las pasiones. En la infinita variedad de las combinaciones naturales, no ha de extrañarnos encontrar aquellas cualidades de las cosas más alejadas unas de otras, unidas en el mismo objeto. Tampoco ha de extrañarnos encontrar combinaciones de la misma clase en las obras de arte. Pero, cuando consideremos el poder de un objeto sobre nuestras pasiones, hemos de saber que cuando algo quiere afectar la mente a base de alguna propiedad predominante, la afección producida probablemente será la más uniforme y perfecta, si todas las demás propiedades o cualidades del objeto son de la misma naturaleza y tienden al mismo objeto como la principal.

*Si lo blanco y lo negro se suavizan y unen,*
*mezclándose de mil maneras; ¿dejan acaso de ser*
*blanco y negro?*

Si las cualidades de lo sublime y de lo bello algunas veces aparecen unidas, ¿acaso prueba esto que son las mismas; prueba que están aliadas de alguna manera; prueba incluso que no son opuestas y contradictorias? Negro y blanco pueden suavizarse, pueden mezclarse; pero no por esto son iguales. Ni, cuando están tan suavizados y mezclados entre ellos, con diferentes colores, es el poder del negro como negro, o del blanco como blanco, tan fuerte como cuando cada uno permanece uniforme y diferenciado.

# PARTE IV

SECCION PRIMERA

## Sobre la causa eficiente de lo sublime y de lo bello

Cuando digo que pretendo indagar la causa eficiente de la sublimidad y de la belleza, no quisiera que se entendiera que yo creo poder llegar a la causa última. No pretendo ser capaz de explicar, por qué ciertas afecciones del cuerpo producen semejante emoción de la mente, diferenciada, y no otras; o por qué el cuerpo se ve afectado por la mente, o la mente por el cuerpo. Si pensamos un poco, nos daremos cuenta de que esto es imposible. Pero creo que, si podemos descubrir qué afecciones de la mente producen ciertas emociones del cuerpo, y qué sentimientos y cualidades del cuerpo diferenciadas han de producir determinadas pasiones en la mente y no otras, se habrá adelantado mucho; y no será inútil para tener un conocimiento diferenciado de nuestras pasiones, por lo menos mientras las examinemos como ahora. Esto es todo lo que podemos hacer, creo. Si pudiéramos dar un paso más, seguiría habiendo dificultades, ya que seguiríamos estando igualmente alejados de la primera causa. Cuando Newton descubrió la propiedad de la atracción, y estableció sus leyes, vio que servía muy bien para explicar varios de los fenómenos más destacables de la naturaleza; pero, refiriéndose al sistema general de cosas, sólo podía considerar la atracción como un efecto, cuya causa en aquel momento no pretendía investigar. Pero, cuando empezó después a tratar de explicarlo mediante un sutil éter elástico, este gran hombre (si a tan gran hombre no es impío atribuir algo así como una mancha) parecía haber abandonado su manera habitual de filosofar con cautela; puesto que, tal vez, admitiendo todo lo que se ha avanzado en este tema como suficientemente demostrado, opino que nos deja con tantas dificultades como nos encontró. La gran cadena de causas, que eslabona unos con otras, incluso el trono de Dios, no puede ser desenredada por ninguno de nosotros. Cuando damos un paso más allá de las cualidades inmediatas y sensibles de las cosas, salimos de nuestra profundidad. Todo lo que hacemos después no es más que una débil lucha, que demuestra que estamos en un elemento que no nos pertenece. De manera que, cuando hablo de causa, y de causa eficiente,

sólo me refiero a ciertas afecciones de la mente, que causan ciertos cambios en el cuerpo; o ciertos poderes y propiedades en los cuerpos, que operan un cambio en la mente. De igual modo si fuera a explicar el movimiento de un cuerpo cayendo al suelo, diría que estaba causado por la gravedad; y procuraría mostrar de qué manera operaba este poder, sin tratar de mostrar por qué operaba de esta manera: o si fuera a explicar los efectos de los cuerpos que se golpean el uno al otro mediante las leyes comunes de la percusión, tampoco intentaría explicar cómo se comunica el movimiento.

## SECCION II

## La asociación

No es un pequeño obstáculo en el proceso de nuestra indagación sobre la causa de nuestras pasiones, que éstas se den con mucha frecuencia, y que los movimientos que las dirigen se comuniquen en un momento en que no tenemos capacidad para reflexionar sobre ellos; en un momento en que cualquier memoria se borra de nuestras mentes. Pues, además de las cosas que nos afectan de varias maneras, según sus poderes naturales, hay asociaciones anticipadas, que después nos resulta muy difícil distinguir de los efectos naturales. Por no hablar de las inexplicables antipatías que hallamos en muchas personas, nos parece imposible recordar cuándo un precipicio es más terrible que una llanura; o el fuego y el agua más terribles que un terrón; aunque todas estas conclusiones probablemente se extraen de la experiencia, o se desprenden de las premoniciones de otros; y algunas de ellas se han grabado, con toda certeza, muy tarde. Pero, de la misma manera que es preciso admitir que muchas cosas nos afectan de un cierto modo, no porque se tengan poderes naturales para este fin, sino por asociación; sería absurdo, por otra parte, decir que todas las cosas nos afectan sólo por asociación; ya que algunas tienen que haber sido original y naturalmente agradables o desagradables, y de las que otros derivan sus poderes asociados; e imagino de poco interés buscar la causa de nuestras pasiones en la asociación, mientras se puedan encontrar en las propiedades naturales de las cosas.



## SECCION III

## La causa del dolor y del miedo

Al principio observé que cualquier cosa, considerada susceptible de ser causa de terror es un fundamento capaz de lo sublime; a lo que añado, que no sólo éstas, sino muchas cosas en las que posiblemente no podemos aprehender ningún peligro, tienen un efecto similar, porque operan de una manera similar. Observé también, que cualquier cosa que produzca un placer verdadero y un placer original es apta para contener la belleza. Por consiguiente, para aclarar la naturaleza de estas cualidades, puede ser necesario explicar la naturaleza del dolor y del placer de que dependen. Un hombre que sufre un violento dolor corporal (imagino el más violento, porque el efecto puede ser así más obvio), digo que a un hombre que padece un gran dolor, se le tensan los dientes, las cejas se le contraen violentamente, la frente se le arruga, los ojos se le hunden y se le mueven con gran vehemencia, el pelo se le eriza, la voz le sale forzada a modo de alaridos y gemidos, y toda su máquina se tambalea. El miedo, o el terror, que es una aprehensión del dolor o la muerte, muestra exactamente los mismos efectos, rozando en violencia aquéllos que se acaban de mencionar, en proporción a la cercanía de la causa, y a la debilidad del sujeto. Esto no ocurre solamente en la especie humana; sino que, en más de una ocasión, he observado que los perros, cuando ven que van a ser castigados, se retuercen, ladran y aúllan como si sintieran los golpes. De ahí deduzco que el dolor y el miedo actúan sobre las mismas partes del cuerpo, y de la misma manera, aunque en cierto modo en un grado diferente; que el dolor y el miedo consisten en una tensión de los nervios que no es natural; que ésta algunas veces va acompañada de una fuerza anormal, que a veces se transforma repentinamente en una debilidad extraordinaria; que estos efectos a menudo aparecen alternativamente, y a veces se mezclan entre sí. Esta es la naturaleza de todas las agitaciones convulsivas, especialmente en sujetos más débiles, que son los más expuestos a las impresiones del dolor y del miedo más severas. La única diferencia entre el dolor y el terror es, que las cosas que causan dolor operan en la mente mediante la intervención del cuerpo; mientras que las cosas que causan terror generalmente afectan a los órganos corporales mediante la actuación de la mente que sugiere el peligro; pero al coincidir, primaria o secundariamente, en producir una tensión, contracción o emoción violenta de los nervios [1], coinciden igualmente en todo lo demás.

[1] No quiero entrar aquí en la cuestión debatida por los fisiólogos de si el dolor es producto de una contracción, o una tensión de los nervios. Las dos cosas me sirven, pues, por tensión no entiendo más que un violento estirón de las fibras, que componen cualquier músculo o membrana, en cualquier sentido.

Pues, para mí, está muy claro, a raíz de éste y otros muchos ejemplos, que, cuando el cuerpo está dispuesto, por los medios que sean, para emociones tales como las que adquiriría en virtud de cierta pasión; éste puede excitar por sí solo en la mente algo muy parecido a aquella pasión.

## SECCION IV

## Continuación

A este fin, el Sr. Spon, en sus *Récherches d'Antiquité,* nos refiere una curiosa historia del célebre fisonomista Campanella. Parece que este hombre, no sólo había hecho observaciones muy exactas de los rostros humanos, sino que era un gran experto en remedar a gente que destacaba por cualquier motivo. Cuando tenía intención de penetrar en las inclinaciones de aquéllos, con los que tenía que tratar, componía su rostro, su gesto y todo su cuerpo lo más fielmente posible para dar una exacta similitud de la persona que pretendía examinar; y, luego, observaba cuidadosamente qué giro parecía adquirir mediante este cambio. De este modo, según dice mi autor, era capaz de ponerse en el lugar y en los pensamientos de la gente, con tanta eficacia, como si se hubiera transformado en estos hombres. A menudo, he observado que remedando el aspecto y gestos de hombres enfadados, apacibles, asustados, o atrevidos, involuntariamente me ponía en su lugar sintiendo lo mismo que ellos, al procurar imitarlos; estoy convencido de que es difícil impedirlo, aunque uno se empeñe en separar la pasión de sus gestos correspondientes. Nuestras mentes y nuestros cuerpos están en tan íntima y estrecha conexión, que uno es incapaz de dolor o placer sin el otro. Campanella, del que hemos estado hablando, podía abstraer su atención de cualquier sufrimiento de su cuerpo, de tal manera que era capaz de soportar un tormento sin sentir mucho dolor; y en dolores menores todos podemos haber observado, que, cuando podemos desviar nuestra atención hacia otra cosa, el dolor queda en suspenso durante un rato: por otra parte, si, por cualquier cosa, el cuerpo se halla indispuesto para realizar semejantes gestos, o para ser estimulado a interiorizar semejantes emociones, como cualquier pasión habitualmente produce en él, aquella pasión misma nunca puede surgir, aunque su causa nunca estuviera en acción tan fuertemente; aunque debiera ser meramente mental, y no afectar inmediatamente a ninguno de los sentidos. Al igual que un narcótico o los licores espirituosos han de suspender la acción del temor, del miedo o la cólera, pese a todos nuestros esfuerzos para lo contrario; y esto provocando en el cuerpo una disposición contraria con respecto a lo que recibe de estas pasiones.



## SECCION V

## De cómo se produce lo sublime

Habiendo considerado el terror como causa de una tensión anormal y de ciertas emociones violentas de los nervios, fácilmente se deduce, de lo que acabamos de decir, que cualquier cosa capaz de producir una tensión semejante ha de producir una pasión similar al terror, y, por consiguiente, tiene que ser una fuente de lo sublime, pese a que no haya de acarrear consigo ninguna idea de peligro. Así que, poco queda para mostrar la causa de lo sublime, a no ser enseñar que los ejemplos que hemos dado al respecto en la segunda parte se relacionan con cosas tales como las que la naturaleza ha capacitado para producir esta especie de tensión, sea mediante una operación primaria de la mente o del cuerpo. Por cuanto a tales cosas, como resultado de la idea asociada de peligro, no cabe duda que producen terror, y actúan mediante alguna modificación de aquella pasión; tampoco cabe duda que el terror, cuando es suficientemente violento, provoca las emociones del cuerpo que se acaban de mencionar. Pero, si lo sublime se construye sobre el terror, o alguna pasión parecida, que siente dolor por su objeto, lo indicado es indagar previamente cómo se puede derivar ninguna especie de deleite de una causa aparentemente tan opuesta. Digo *deleite,* porque, como he advertido a menudo, es evidentemente muy diferente en lo concerniente a su causa, y a su propia naturaleza, del placer verdadero y positivo.

## SECCION VI

## De cómo el dolor puede ser una causa de deleite

La Providencia lo ha ordenado de tal manera que un estado de reposo e inacción, por mucho que halague nuestra indolencia, debe producir muchos inconvenientes; y debe generar tales desórdenes al igual que puede forzarnos a recurrir a algún trabajo, como una cosa absolutamente requerida para que pasemos nuestras vidas con una satisfacción tolerable; porque la naturaleza del reposo es aguantar que

todas las partes de nuestros cuerpos se sumerjan en una relajación, que no sólo incapacita los miembros para realizar sus funciones, sino que elimina el tono vigoroso de las fibras, que es un requisito para llevar a cabo las secreciones naturales necesarias. Al mismo tiempo que, en este estado lánguido e inactivo, los nervios se hallan más expuestos a las más horrendas convulsiones, que cuando están lo suficientemente tirantes y reforzados. La melancolía, el abatimiento, la desesperación, y a menudo el suicidio, son consecuencia de esta funesta visión de las cosas que tenemos en este estado relajado del cuerpo. El mejor remedio para todos nuestros males es el ejercicio o *trabajo;* y el trabajo es una superación de *dificultades,* un ejercicio del poder contractor de los músculos; y, en calidad de tal, se asemeja al dolor, que consiste en tensión o contracción, en todo salvo en grados. El trabajo no sólo es un requisito para mantener a los órganos más torpes en un estado de aptitud para sus funciones; sino que es igualmente necesario para aquellos órganos más finos y más delicados, sobre los que y mediante los que la imaginación, y tal vez las otras facultades mentales actúan. Es probable que no sólo las partes inferiores del alma, como se llama a las pasiones, sino el propio entendimiento, hagan uso de algunos instrumentos corporales finos al actuar, pese a que puede ser difícil saber cuáles son y dónde están. Que el entendimiento hace uso de ellos, se deduce de que un largo ejercicio de las facultades mentales provoca una gran lasitud en todo el cuerpo; y, por otra parte, de que el gran trabajo corporal o dolor debilita y algunas veces realmente destruye las facultades mentales. Ahora bien, como un ejercicio obligado es esencial para las partes musculares torpes de nuestra constitución, las cuales sin este movimiento languidecerían y enfermarían, la misma regla es válida para aquellas partes más finas que hemos mencionado; para que éstas se mantengan en buen estado, debemos sacudirlas y trabajarlas lo que precise.

## SECCION VII

## El ejercicio es necesario para los órganos más finos

Como el trabajo común, que es una especie de dolor, constituye el ejercicio de las partes más toscas del sistema, el ejercicio de las más finas requiere una especie de terror; y si cierta especie de dolor es de tal naturaleza, que actúa sobre la vista o el oído, como son los órganos más delicados, la afección se aproxima más a aquélla que tiene una causa mental. En todos estos casos, si el dolor y el terror se modifican de tal modo que no son realmente nocivos; si el dolor no conduce a la violencia, y el terror no acarrea la destrucción de la persona, en la medida en que estas emociones alejan las partes, sean finas o toscas, de un estorbo peligroso y perturbador, son capaces de producir deleite; no placer, sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas. Su objeto es lo sublime. Llamo *asombro* al grado más alto; los grados inferiores son pavor, reverencia y respeto, que, a través de la etimología de las palabras se ve de qué raíz derivan y cómo permanecen diferenciadas del placer positivo.



## SECCION VIII

## Por qué las cosas no peligrosas producen una pasión parecida al temor

Un modo de terror o dolor siempre es la causa de lo sublime. Por cuanto al terror o al peligro asociado, creo que basta la explicación precedente. Pero se requerirá más atención para mostrar, que tales ejemplos, como los que he dado de lo sublime en la segunda parte, son capaces de producir un modo de dolor, de estar así aliados al terror, y de ser explicados sobre la base de los mismos principios. Y, primero, se tratará de los objetos grandes en cuanto a sus dimensiones. Me refiero a los objetos visuales.

## SECCION IX

## Por qué son sublimes los objetos visuales de grandes dimensiones

La visión se realiza mediante una pintura, formada por los rayos de luz que se reflejan del objeto, pintado de una pieza, instantáneamente, en la retina, o la última parte nerviosa del ojo. O, según otros, no hay más que un punto de un objeto pintado en el ojo de tal manera que éste es percibido de inmediato; pero, moviendo el ojo, reunimos con gran serenidad las varias partes del objeto, de modo que formamos una pieza uniforme. Si se acepta la primera opinión, se considerará, que, pese a que toda la luz reflejada a partir de un cuerpo

vasto debe impresionar el ojo en un instante; debemos suponer que el propio cuerpo está formado de un vasto número de puntos distintos, cada uno de los cuales, o el rayo procedente de cada uno, causa una impresión en la retina. De modo que, aunque la imagen de un punto haya de causar una pequeña tensión de esta membrana, otro y otro, y otro golpe han de causar con su sucesión uno muy grande, hasta que finalmente llega al grado más elevado; y toda la cavidad del ojo, vibrando en todas sus partes, ha de aproximarse a la naturaleza de lo que causa el dolor, y, por consiguiente, tiene que producir una idea de lo sublime. De nuevo, si decimos que sólo se puede distinguir un punto de un objeto en el mismo instante, la conclusión vendrá a ser la misma, o más bien aclarará que el origen de lo sublime procede de la grandeza de dimensiones. Pues, si sólo se observa un punto al instante, el ojo debe atravesar el vasto espacio de tales cuerpos con gran rapidez, y, consecuentemente, los nervios y músculos finos destinados al movimiento de aquella parte deben estar muy tensados; y su gran sensibilidad debe hacer que queden muy afectados por esta tensión. Por lo demás, esto no significa nada en cuanto al efecto producido, si un cuerpo tiene sus partes conectadas y causa esta impresión al instante; o, no haciendo más que una impresión de un punto al instante, causa una sucesión de la misma u otras con tanta rapidez como para que parezcan unidas; como resulta evidente del efecto común de hacer girar una antorcha o un trozo de madera encendidos, que si se hace con rapidez, parecen un círculo de fuego.

## SECCION X

## Por qué la unidad es requisito de la vastedad

Se puede objetar a esta teoría, que el ojo generalmente recibe un número igual de rayos a cada instante, y que, por consiguiente, un gran objeto no le puede afectar por el número de rayos, más que aquella variedad de objetos que el ojo siempre ha de discernir mientras permanece abierto. A ello respondo, que, admitiendo un número igual de rayos, o una cantidad igual de partículas luminosas, impresionan el ojo en todo instante, si estos rayos varían frecuentemente su naturaleza, ahora azul, ahora roja, y así sucesivamente, o su manera de terminar, como en una multitud de cuadrados, triángulos o semejantes, en cada cambio de color o forma, el órgano experimenta una especie de relajación o descanso; pero esta relajación y trabajo interrumpidos tan a menudo, no produce sosiego, ni tiene el efecto del trabajo



vigoroso y uniforme. Cualquiera que haya observado los diferentes efectos de algún ejercicio fuerte, y de alguna acción insignificante, comprenderá por qué un empleo molesto e irritante, que no hace más que cansar y debilitar el cuerpo, había de tener algo grande; esta especie de impulsos, que más bien son molestos que dolorosos, por alterar continua y repentinamente su tenor y dirección, impide aquella tensión plena, aquella especie de trabajo uniforme, que va unido al fuerte dolor y causa lo sublime. La suma total de cosas de varias clases, pese a que el número de partes uniformes que componen *un* objeto entero debe ser igual, no es igual en su efecto sobre los órganos de nuestros cuerpos. Además de la razón ya asignada, hay otra muy fuerte para la diferencia. En realidad, la mente difícilmente puede prestar atención diligentemente a más de un objeto al mismo tiempo; si esta cosa es pequeña, el efecto es pequeño, y un número de otros objetos pequeños no puede comprometer la atención; la mente está limitada por los límites del objeto; y aquello a lo que no se presta atención, y que no existe, son en cuanto a su efecto lo mismo; pero el ojo, o la mente (pues en este caso no hay diferencia), no llega completamente a sus límites en objetos grandes y uniformes; no tiene descanso mientras lo contempla; la imagen es la misma por todas partes. De modo que todo lo que es grande, por su cantidad, tiene que ser necesariamente uno, simple y entero.

## SECCION XI

## El infinito artificial

Hemos observado, que del infinito artificial procede una especie de grandeza; y que este infinito consiste en una sucesión uniforme de grandes partes: observamos también, que la misma sucesión uniforme tenía un poder semejante en los sonidos. Pero, ya que los efectos de muchas causas son más claros en uno de los sentidos que en otro, y que todos los sentidos son análogos y se ilustran unos a otros, empezaré con este poder en los sonidos, por cuanto la causa de la sublimidad basada en la sucesión es más obvia en el sentido del oído. Y, de una vez por todas, observaré que una investigación de las causas mecánicas y naturales de nuestras pasiones, aparte de la curiosidad del sujeto, proporciona, si se sabe ver, una doble fuerza y lustre a cualesquiera reglas que establezcamos en semejante tema. Cuando el oído recibe un sonido es golpeado por una simple pulsación del aire que hace que el tímpano y las otras partes membranosas vibren de acuerdo con la naturaleza y especie del golpe. Si el golpe es fuerte, el órga-

no del oído padece un grado de tensión considerable. Si el golpe se repite en seguida, la repetición hace que se espere otro golpe. Y se ha de observar, que la sola espera ya causa una tensión. Esto se ve en muchos animales, que, cuando se preparan para oír algún sonido, se ponen al acecho y tensan las orejas, de manera que el efecto de los sonidos aumenta considerablemente gracias a un nuevo elemento auxiliar, la expectación. Pero, aunque después de cierto número de golpes, seguimos esperando más, sin ser capaces de fijar el momento exacto de su llegada, al llegar, producen una especie de sorpresa, que todavía incrementa más esta tensión. Pues he observado que cuando en alguna ocasión he esperado ansiosamente que un sonido volviera a intervalos (como los sucesivos disparos de un cañón), aunque esperara el retorno de tal sonido cuando llegaba siempre me asustaba un poco; el tímpano padecía una convulsión, y todo el cuerpo le seguía. Como la tensión de la parte aumenta a cada sobresalto, en virtud de las fuerzas unidas del mismo golpe, la expectación y la sorpresa alcanza tal grado como para ser capaz de lo sublime; llega casi al límite del dolor. Incluso cuando la causa ha cesado, los órganos del oído, al ser sucesivamente y a menudo golpeados de la misma manera, continúan vibrando del mismo modo durante más tiempo; ésta es una ayuda adicional para que el efecto sea más grande.

## SECCION XII

## Las vibraciones deben ser similares

Pero, si la vibración no es similar a cada impresión, nunca se puede sobrepasar el número de impresiones reales; pues muévase cualquier cuerpo como un péndulo en una dirección, y continuará oscilando en un arco del mismo círculo, hasta que las conocidas causas lo hagan descansar; pero, si después de haberlo puesto en movimiento en una dirección, se le empuja hacia otra, nunca puede volver a tomar la primera dirección; porque nunca se puede mover por sí mismo, y, por consiguiente, no puede tener otro efecto que el del último movimiento; mientras que si se actúa sobre él en la misma dirección varias veces, describirá un arco mayor y se moverá más tiempo.



## SECCION XIII

## Los efectos de la sucesión en objetos visuales, explicados

Si podemos entender claramente cómo operan las cosas sobre uno de nuestros sentidos no puede haber gran dificultad en concebir de qué manera afectan al resto. Por consiguiente, hablar mucho de las afecciones correspondientes a cada sentido, más bien tenderá a fatigarnos por ser una repetición inútil, que a arrojar ninguna luz nueva sobre el tema mediante una manera amplia y difusa de tratarlo; pero como en este discurso principalmente nos referimos a lo sublime, y el modo en que afecta a la vista, consideraremos particularmente por qué una disposición sucesiva de partes uniformes, en la misma línea recta, debe ser sublime, y, en base a qué principio, esta disposición tiene capacidad para hacer que una cantidad de materia comparativamente pequeña produzca un efecto más grande, que una cantidad mucho más vasta dispuesta de otra manera. Para impedir la perplejidad de nociones generales, pongamos ante nuestros ojos una columnata de pilares uniformes colocados en línea recta; coloquémonos de tal manera, que la mirada se desplace a lo largo de esta columnata, porque así tiene su mejor efecto en esta perspectiva. En nuestra presente situación, está claro que los rayos del primer pilar redondo causarán en la mirada una vibración de aquella especie; una imagen del mismo pilar. El pilar que le sucede inmediatamente, lo aumenta; el siguiente, renueva y refuerza la impresión; cada uno en su orden, según se suceden, repite impulso tras impulso, y golpe tras golpe, hasta que el ojo, después de ejercitarse mucho en una sola dirección, no puede perder aquel objeto inmediatamente; y, después de haber sido excitado violentamente mediante esta continua agitación, ofrece a la mente una concepción grande o sublime. Pero, en lugar de ver una hilera de pilares uniformes, supongamos que se suceden uno redondo y otro cuadrado alternativamente. En este caso, la vibración causada por el primer pilar redondo perece tan pronto como se ha formado: y otro, de un tipo totalmente distinto (el cuadrado), ocupa directamente su lugar; que, sin embargo, cede inmediatamente el sitio al redondo; y así el ojo procede alternativamente, tomando una imagen y dejando otra todo a lo largo del edificio. De ahí se deduce que, en el último pilar, la impresión está tan lejos de continuar como lo estaba la primera; porque, de hecho, el sensorio no puede recibir una impresión diferenciada más que del último; y no puede reanudar por sí mismo una impresión no similar: además, cada variación del objeto significa un descanso y relajación para los órganos de la vista; y estos alivios impiden aquella emoción poderosa tan necesaria para produ-

cir lo sublime. Por consiguiente, para producir una perfecta grandeza en tales cosas como las que hemos estado mencionando, debería haber una perfecta simplicidad y una absoluta uniformidad en la disposición, la forma y el color. En base a este principio de sucesión y uniformidad, se puede preguntar, por qué una pared desnuda no puede ser un objeto más sublime que una columnata; ya que la sucesión no se interrumpe para nada; ya que la mirada no encuentra tropiezo y ya que no puede concebirse nada más uniforme. Una larga pared desnuda, ciertamente, no es un objeto tan grande como una columnata de la misma longitud y altura. En conjunto, no es difícil explicar esta diferencia. Cuando miramos una pared desnuda, desde la igualdad del objeto, la mirada recorre todo el espacio, y llega rápidamente a su término; la mirada no encuentra nada que pueda interrumpir su progreso; pero, luego, tampoco encuentra nada que pueda detenerla en un momento apropiado, para producir un efecto muy grande y duradero. La vista de la pared desnuda, si es de gran algura y longitud, es indudablemente grande; pero esto sólo es *una* idea, y no una *repetición* de ideas *similares:* por consiguiente, es grande, no tanto en base al principio de *infinitud,* como al de *vastedad.* Pero, no somos tan poderosamente afectados por ningún impulso, a menos que sea efectivamente de una fuerza prodigiosa, como nos ocurre con una sucesión de impulsos similares; porque los nervios del sensorio (si se me permite la expresión) no adquieren el hábito de repetir el mismo sentimiento, de manera a hacerlo más largo de lo que lo es su causa en acción; además, todos los efectos que hemos atribuido a la expectación y a la sorpresa en la sección II no pueden producirse en una pared desnuda.

## SECCION XIV

## Acerca de la opinión de Locke sobre la oscuridad

El Sr. Locke piensa que la oscuridad no es naturalmente una idea de terror; y que, pese a que una luz excesiva es dolorosa para los sentidos, la oscuridad, por excesiva que sea, no es necesariamente perturbadora. En otro sitio observa efectivamente que una enfermera o una anciana, una vez han asociado la idea de fantasmas y duentes con la de oscuridad, la noche se convierte en algo doloroso y horrible para la imaginación, a partir de entonces. La autoridad de este gran hombre es indudablemente tan grande como puede ser la de cualquier hombre, y parece estar en la línea de nuestro principio general. Hemos



considerado la oscuridad como una causa de lo sublime; y hemos considerado también lo sublime como dependiente de alguna modificación del dolor o del terror: de manera que si la oscuridad no es dolorosa ni terrible para quienes no han tenido sus mentes viciadas con supersticiones, no puede ser para ellos una fuente de lo sublime. Pero, con todo respeto por semejante autoridad, me parece, que existe una asociación de naturaleza más general, una asociación que es común a toda la humanidad, por la que la oscuridad es terrible: pues en la profunda oscuridad es imposible saber nuestro grado de seguridad, ignoramos los objetos que nos rodean; podemos chocar a cada instante con alguna obstrucción peligrosa; podemos caernos por un precipicio al primer paso que demos; y, si un enemigo se acercara, no sabemos cómo defendernos; en tal caso, la fuerza no es una protección segura; la sabiduría sólo puede actuar mediante conjeturas; los más audaces titubean, y aquél que no pidiese nada más para su defensa, se ve obligado a orar por iluminación.

Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰσυ ῥῦσαι ὑπ' ἠέρος υἷας Ἀχαιῶν.
Ποιησον δ' αἴθρην, δὸς δ' ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι.
Εν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον [1].

En lo concerniente a la asociación de fantasmas y duendes, seguramente es más natural pensar, que la oscuridad, al ser originalmente una idea de terror, fue escogida como un escenario adecuado para tan terribles representaciones, que pensar que tales representaciones han hecho terrible la oscuridad. La mente de un hombre cae fácilmente en un error del primer tipo; pero es muy difícil imaginar, que el efecto de una idea tan universalmente terrible en todos los tiempos y en todos los países, como la oscuridad, pudiera haberse debido a una serie de historias infundadas, o a cualquier causa de una naturaleza tan trivial, y de una operación tan precaria.

## SECCION XV

## La oscuridad es terrible por naturaleza

Quizá parezca en nuestra indagación que la negrura y la oscuridad son dolorosas en cierto modo por su obrar natural, independiente de cualesquiera asociaciones. He de observar que las ideas de oscu-

[1] ¡Padre Zeus! Protege de la niebla a los hijos de los aqueos. Trae claridad y permítenos ver con nuestros ojos. Y destrúyenos a la luz.

ridad y negrura son muy parecidas; y que sólo difieren en que la negrura es una idea más limitada. El Sr. Cheselden ha narrado una historia muy curiosa de un chico, ciego de nacimiento, y que siguió siendo ciego hasta los trece o catorce años, en que, atacado de cataratas y tras la consiguiente operación, recibió la vista. Entre muchas de las particularidades notables que acompañaron sus primeras percepciones y juicios sobre objetos visuales, Cheselden nos dice, que la primera vez que el chico vio un objeto negro, experimentó un gran malestar; y que algún tiempo después, al ver accidentalmente a una mujer negra, experimentó un gran horror. Es difícil de creer que el horror en este caso nazca de ninguna asociación. Según el relato, parece que el chico era especialmente observador y sensible para su edad; y, por consiguiente, es probable que, si el gran malestar que sintió a la primera visión de lo negro se hubiera desprendido de su conexión con otras ideas desagradables, lo hubiera observado y mencionado. Pues en una idea, sólo desagradable por asociación, se ve claramente a primera vista la causa de su efecto insano en las pasiones; en casos ordinarios aquélla frecuentemente se pierde; pero ocurre así, porque la asociación original se hizo muy pronto, y la consiguiente impresión se repitió con frecuencia. En nuestro ejemplo, no hubo tiempo para semejante hábito; y no hay razón para pensar, que los efectos insanos de lo negro en su imaginación se debían más a su conexión con ideas desagradables, que al hecho de que los buenos efectos de colores más vivos se desprendían de su conexión con ideas placenteras. Probablemente, ambas producían sus efectos en base a su operación natural.

## SECCION XVI

## Por qué es terrible la oscuridad

Puede merecer la pena examinar cómo puede obrar la oscuridad para causar dolor. Es posible observar que, pese a que nos apartemos de la luz, la naturaleza ha dispuesto que la pupila se dilate al retirar el iris, en proporción a nuestra separación. Ahora, en lugar de alejarnos sólo un poco, imaginemos que nos apartamos totalmente de la luz; hay razón para pensar que la contracción de las fibras radiales del iris es proporcionalmente más grande; y que esta parte puede, en virtud de una gran oscuridad, contraerse hasta el punto de tensar los nervios que lo componen más allá de su tono natural; y así producir una sensación dolorosa. Parece que existe ciertamente semejante tensión, mientras nos rodea la oscuridad; pues, en semejante estado, mientras el ojo permanece abierto, hay siempre un resquicio para recibir luz; esto es evidente a raíz de las apariciones relampagueantes y luminosas, que a menudo parecen jugar ante éste en semejantes circunstancias; y que no puede ser otra cosa que el efecto de los espasmos, producidos por sus propios esfuerzos a la persecución de su objeto: otros varios impulsos fuertes producirán la idea de luz en el ojo, aparte de la sustancia de la propia luz, como experimentamos en muchas ocasiones. Algunos de los que admiten que la oscuridad es una causa de lo sublime, inferirían de la dilatación de la pupila, que una relajación puede producir lo sublime, al igual que una convulsión: pero, creo que no consideran que el anillo circular del iris, pese a ser en cierto modo un esfínter, que puede dilatarse mediante una simple relajación, aunque en un aspecto difiere de la mayoría de los otros esfínteres del cuerpo: está hecho de músculos antagónicos, que son las fibras radiales del iris; tan pronto como el músculo circular empieza a relajarse, estas fibras, buscando su contrapeso, se ven forzadas a encogerse, y abren la pupila considerablemente. Pero, aunque no estuviéramos advertidos al respecto, creo que nadie encontrará, si abre los ojos y hace un esfuerzo para ver en un lugar oscuro, que se desprende un dolor muy perceptible. He oído decir a algunas señoritas, que, después de haber trabajado durante mucho tiempo sobre una superficie negra, sus ojos les dolían tanto y estaban tan debilitados que apenas podían ver. Tal vez se objete a esta teoría de los efectos mecánicos de la oscuridad, que los efectos insanos de la oscuridad o de la negrura parecen más bien mentales que corporales: y reconozco que es así; y que es así con respecto a todos los que dependen de las afecciones de las partes más finas de nuestro sistema. Los efectos insanos del mal clima a veces sólo se hacen visibles en una melancolía y abatimiento del espíritu: aunque, sin duda, en este caso los órganos corporales sufren primero y la mente, después, a través de estos órganos.



## SECCION XVII

## Los efectos de la negrura

La negrura no es más que una *oscuridad parcial;* y, por consiguiente, deriva alguno de sus poderes del hecho de hallarse mezclada y rodeada de algunos cuerpos coloreados. Por su propia naturaleza, no se puede considerar como un color. Los cuerpos negros que no reflejan ningún rayo o sólo unos pocos, con respecto a la vista, son como muchos espacios vacantes dispersados entre los objetos que divisamos. Cuando los párpados en uno de estos vacíos, después de haber sido

mantenidos en cierto grado de tensión por el juego de los colores adyacentes sobre ellos, se sumen en una relajación; de la cual se recuperan súbitamente mediante un salto convulsivo. Para ilustrar esto; consideremos que cuando pretendemos sentarnos en una silla, y la encontramos más baja de lo que esperábamos, el choque es muy violento; mucho más violento de lo que podría pensarse de una caída tan ligera como la que se puede producir por la diferencia entre una silla y otra. Si, después de descender un tramo de escaleras, intentamos inadvertidamente dar otro paso como los primeros, el choque es extremadamente rudo y desagradable; y no hay modo por el que podamos causar un choque semejante por los mismos medios cuando lo esperamos y nos preparamos para ello. Cuando digo que esto se debe a que se haga un cambio en contra de lo que esperamos, no quiero decir únicamente, cuando la *mente* espera. Quiero decir que, cuando cualquier órgano del sentido se ve afectado durante un tiempo de un cierto modo, si de pronto se ve afectado de otro modo, se sigue un movimiento convulsivo; una convulsión semejante a la que es causada cuando pasa alguna cosa opuesta a lo que espera la mente. Y, aunque parezca extraño que semejante cambio como el que provoca una relajación deba producir al instante una convulsión repentina, ciertamente es así, y en todos los sentidos. Sabemos que el sueño es una relajación, y que el silencio, donde nada mantiene a los órganos del oído en acción, en general es lo más adecuado para traernos esta relajación; aunque, cuando una especie de murmullo hace que un hombre se duerma, si estos sonidos cesan repentinamente, la persona se despierta de inmediato; esto es, las partes, se tensan de pronto, y se despierta. Con frecuencia lo he experimentado yo mismo, y he oído lo mismo de personas observadoras. De la misma manera, si una persona cayera dormida a la luz del día, introducir una repentina oscuridad le impediría dormir durante este rato, aunque el silencio y la oscuridad por sí mismos, y sin introducirse repentinamente, son muy favorables a ello. Esto sólo lo sé por conjetura sobre la analogía de los sentidos, cuando digerí estas observaciones por primera vez; pero he seguido experimentando desde entonces. Y, a menudo, he comprobado, como muchos otros que, a la primera cabezada de sueño, me despertaba repentinamente con un violento sobresalto, y que este sobresalto generalmente estaba precedido por una especie de sueño sobre mi caída por un precipicio: ¿de dónde procede este extraño movimiento, sino de una relajación del cuerpo demasiado súbita, que por algún mecanismo de la naturaleza se recobra mediante un ejercicio rápido y vigoroso del poder contractor de los músculos? El mismo sueño está causado por esta relajación; y es de una naturaleza demasiado uniforme para atribuirse a ninguna otra causa. Las partes se relajan demasiado repentinamente, como es característico de la naturaleza de la caída; y este accidente del cuerpo introduce semejante imagen en la mente. Cuando nos hallamos en un estado de salud y vigor conformes, como todos los cambios son entonces menos repentinos, y menos extremados, raramente podemos quejarnos de esta desagradable sensación.



## SECCION XVIII

## Los efectos de la negrura moderados

Aunque los efectos de lo negro son originalmente dolorosos, no hemos de creer que siempre son así. La costumbre nos reconcilia con todo. En cuanto nos habituamos a la visión de objetos negros, el terror disminuye y la lisura y brillantez, o algún accidente agradable, de los cuerpos así coloreados, suavizan en cierta medida el horror y la severidad de su naturaleza original; aunque la naturaleza de su impresión original continúe. El negro siempre tendrá algo de melancólico, porque el sensorio siempre encontrará el paso de otros colores a él, demasiado violento; y, en el caso de que éste ocupe todo el ámbito de la vista, entonces será oscuridad; y lo que decíamos de la oscuridad será aplicable aquí. No es mi intención entrar en todo lo que pueda decirse para ilustrar esta teoría de los efectos de la luz y de la oscuridad, ni examinaré los diferentes efectos producidos por las distintas manifestaciones y mezclas de estas dos causas. Si las observaciones precedentes no tienen ningún fundamento en la naturaleza, pienso, sin embargo, que bastan para explicar todos los fenómenos que pueden surgir de todas las combinaciones de lo negro con otros colores. Entrar en cualquier particularidad, o responder a cualquier objeción, sería un trabajo interminable. Sólo hemos seguido los itinerarios más importantes; y mantendremos la misma actitud en nuestra indagación sobre la causa de la belleza.

## SECCION XIX

## La causa física del amor

Cuando tenemos ante nosotros objetos que excitan amor y complacencia, el cuerpo se ve muy afectado, como puede observarse, de la siguiente manera: la cabeza se ladea un poco; los párpados se cierran más de lo normal, y los ojos se mueven dulcemente inclinándose hacia el objeto; la boca se abre un poquito y la respiración es lenta,

con un suspiro entrecortado; todo el cuerpo está dispuesto y las manos caen ociosamente a los lados. Todo esto va acompañado de un sentimiento interno de enternecimiento y languidez. Estas apariencias siempre están proporcionadas al grado de belleza en el objeto, y de sensibilidad en el observador. Y esta gradación del sumo grado de la belleza y de la sensibilidad, hasta el más bajo de la mediocridad e indiferencia, y sus correspondientes efectos, deberían mantenerse presentes, pues, de no ser así, esta descripción parecerá exagerada, y ciertamente no lo es. Pero, de esta descripción es casi imposible no concluir que la belleza actúa relajando los sólidos del sistema entero. Se dan todas las apariencias de semejante relajación; y una relajación algo por debajo del tono natural me parece que es la causa de todo placer positivo. ¿Quién desconoce aquella manera de expresarse tan común en todos los tiempos y en todos los países, de estar suavizado, relajado, enervado, distendido y descansado gracias al placer? La voz universal de la humanidad, fiel a sus sentimientos, coincide en afirmar este efecto uniforme y general; y, aunque pueda encontrarse algún ejemplo extraño y particular, allí donde se dé un grado considerable de placer positivo, sin todos los rasgos de la relajación, no hemos de rechazar, por consiguiente, la confusión que hemos extraído de la coincidencia de muchos experimentos; sino que hemos de retenerla, añadiendo las excepciones que puedan ocurrir, de acuerdo con la juiciosa regla establecida por sir Isaac Newton en el tercer libro de su *Optica*. Imagino que nuestra postura quedará confirmada más allá de cualquier duda razonable, si podemos mostrar que tales cosas, como las que ya hemos observado, en tanto que componentes genuinos de la belleza, tienen por sí solas, tomadas por separado, una tendencia natural a relajar las fibras. Y si se nos concede que el aspecto del cuerpo humano, cuando todos estos constitutivos están unidos ante el sensorio, favorece esta opinión, creo que podemos atrevernos a concluir que la pasión llamada amor está producida por esta relajación. Mediante el mismo método de razonar que hemos utilizado en la indagación sobre las causas de los sublime, hemos de concluir igualmente, que, del mismo modo que un objeto bello presentado a los sentidos, causando una relajación del cuerpo, produce la pasión del amor en la mente; así la pasión debe, por cualquier medio, tener su origen en la mente, y ha de sucederse una relajación de los órganos externos en un grado proporcionado a la causa.



SECCION XX

## Por qué la lisura es bella

Para explicar la verdadera causa de la belleza visual convoco la asistencia de los otros sentidos. Si parece que la lisura es una causa principal de placer para el tacto, el gusto, el olfato y el oído, fácilmente se admitirá que es un ingrediente de la belleza visual; especialmente, como hemos mostrado antes, porque esta cualidad se encuentra casi sin excepción en todos los cuerpos que son considerados bellos según el consenso general. No hay duda de que los cuerpos que son rugosos y angulares provocan y velican los órganos de los sentidos, causando una sensación de dolor consistente en la violenta tensión o contracción de las fibras musculares. Por el contrario, la aplicación de cuerpos lisos relaja; el roce suave de una mano lisa alivia dolores y calambres violentos, y relaja las partes que padecen su tensión anormal; y, por consiguiente, no suele causar ningún efecto dañino al quitar bultos y obstrucciones. La sensación del sentido se ve altamente gratificada con los cuerpos lisos. Una cama suave y blanda, es decir, donde apenas existe resistencia, es un gran lujo, por predisponer a una relajación universal, y por motivar antes que cualquier otra cosa, lo que llamamos sueño.

SECCION XXI

## La dulzura: su naturaleza

No sólo es en el tacto donde los cuerpos lisos provocan un placer positivo mediante la relajación. En el olfato y en el gusto vemos que todas las cosas que les son agradables, y que comúnmente llamamos dulces, son de naturaleza lisa, y todas ellas tienden evidentemente a relajar sus respectivos sensorios. Consideremos primero el gusto. En la medida en que es más fácil indagar la propiedad de los líquidos, y en que todas las cosas parecen necesitar un vehículo fluido para hacer que se gusten, trataré de considerar más bien las partes líquidas de nuestra alimentación que las sólidas. Los vehículos de todos los gustos son el agua y el *aceite*. Y lo que determina el gusto es cierta sal, que afecta de un modo distinto según su naturaleza, o su manera de combinarse con otras cosas. El agua y el aceite, simplemente considerados, son capaces de proporcionar cierto placer al gusto. El agua, sin aditamentos, es insípida, inodora, incolora y lisa; cuando *no* es *fría* es un gran remedio para los espasmos, y un lubricante para las

fibras; este poder, probablemente, se debe a su lisura. Pues ya que la fluidez depende, de acuerdo con la opinión general, de la redondez, la lisura y la débil cohesión de las partes que componen cualquier cuerpo; y ya que el agua actúa meramente como un simple fluido; cabe deducir que la causa de su fluidez es igualmente la causa de su cualidad relajante; especialmente, la lisura y la textura viscosa de sus partes. El otro vehículo fluido del gusto es el *aceite*. Este también, sin aditamientos, es insípido, inodoro, incoloro y liso para el tacto y el gusto. Es más liso que el agua, y, en muchos casos, aún más relajante. El aceite es en cierto grado placentero para la vista, el tacto y el gusto, pese a su insipidez. El agua no es tan agradable; lo que yo no sé es en base a qué principio explicarlo, que no sea, que el agua no es tan suave ni lisa. Supongamos que a este aceite o agua se añadiera cierta cantidad de una sal específica, que tuviera un poder de conferir a las papilas nerviosas de la lengua un suave movimiento vibratorio; como supongamos que el azúcar se disolviera en esto. La lisura del aceite, y el poder vibratorio de la sal provocan la sensación que llamamos dulzura. En todos los cuerpos dulces constantemente encontramos azúcar, o una sustancia muy poco diferente del azúcar. Toda especie de sal, al examinarse con el microscopio, presenta su propia forma distinta, regular e invariable. La del nitro es puntiaguda y oblonga; la de la sal marina, un cubo exacto; la del azúcar, un globo perfecto. Si habéis comprobado cómo los cuerpos globulares y lisos, parecidos a las bolitas de mármol con las que juegan los niños, han afectado el tacto cuando se les hace rodar de un lado a otro y unos por encima de otros, fácilmente veréis cómo la dulzura, que consiste en una sal de semejante naturaleza, afecta al gusto; pues un simple globo (aunque en cierto modo placentero para los sentidos), pese a la regularidad de su forma y la desviación demasiado repentina de sus partes en relación a una línea recta, no puede ser más agradable al tacto que varios globos, que la mano sube y baja suavemente; y este placer aumenta enormemente si los globos se mueven y se deslizan unos sobre otros; puesto que la suave variedad impide aquel aburrimiento, que la disposición uniforme provocaría en el caso contrario. Así, en los licores dulces, las partes del vehículo fluido, aunque la mayoría de ellas probablemente redondas, son tan pequeñas como para ocultar la figura de sus partes integrantes de la más bonita inquisición del microscopio; y, por consiguiente, al ser tan excesivamente pequeñas, presentan una especie de simplicidad llana para el gusto, que se parece a los efectos de los cuerpos lisos y llanos sobre el tacto; pues si un cuerpo se compone de partes redondas excesivamente pequeñas, y muy apretadas, la superficie será, tanto para la vista como para el tacto, como si fuera casi llana y lisa. Está claro, después de descubrir su figura en el microscopio, que las partículas del azúcar son considerablemente más grandes que las del agua o el



aceite, y, por consiguiente, que sus efectos, a causa de su redondez, serán más diferentes y palpables para las papilas nerviosas de aquel bonito órgano de la lengua: éstos causarán aquel sentido llamado dulzura, que débilmente descubrimos en el aceite, y más débilmente aún en el agua; pues, pese a ser insípidos, el agua y el aceite son en cierto modo dulces; y puede observarse que todas las cosas insípidas están más cerca de la naturaleza de la dulzura que de ningún otro gusto.

## SECCION XXII

## La dulzura relaja

En los otros sentidos, hemos observado que las cosas lisas relajan. Ahora veamos cómo las cosas dulces, que son lo liso del gusto, también relajan. Es de destacar que en algunas lenguas, suave y dulce sólo tienen un hombre. *Doux* en francés significa suave, al igual que dulce. El *Dulcis* del latín, y el *Dolce* del italiano tienen en muchos casos el mismo significado doble. Que las cosas dulces generalmente relajan es evidente; porque todas ellas, especialmente las que son más aceitosas, si se toman a menudo, o en gran cantidad, debilitan mucho el tono del estómago. Los olores dulces, que son muy afines a los gustos dulces, relajan mucho. El olor de las flores hace que la gente se amodorre; y este efecto relajante es mayor a causa del daño que la gente de nervios débiles experimenta con su uso. Merecería la pena analizar, si los gustos de esta clase, los dulces, gustos que son causados por aceites lisos y una sal relajante, no son los originales gustos agradables. Para muchos, a los que la costumbre ha hecho que sea así, al principio no eran agradables. La manera de analizarlo es probar lo que la naturaleza originalmente nos ha proporcionado, y que indudablemente ha hecho originalmente agradable; y para analizar esta provisión. La *leche* es el primer soporte de nuestra juventud. Las partes que la componen son agua, aceite, y una especie de sal muy dulce, que se llama el azúcar de la leche. Todo esto mezclado produce una gran *lisura* al gusto, y posee una cualidad relajante para la piel. La cosa que después gusta a los niños es la *fruta*, y, principalmente, la fruta dulce; y todos sabemos que la fruta es dulce gracias a un aceite sutil, y a una sal como la que se ha mencionado en la última sección. Posteriormente, la costumbre, el hábito, el deseo de novedad y otras mil causas confunden, adulteran y cambian nuestros paladares, de tal manera que ya no podemos razonar más sobre ellos satisfactoriamente. Antes de concluir este capítulo, hemos de observar que, del mismo modo que las cosas lisas son como tales agradables al gusto, y hallamos en ellas una cualidad relajante; así, por otra parte, las cosas que

por experiencia poseen una cualidad fortalecedora y apta para entonar las fibras, son casi universalmente ásperas y picantes para el gusto, y en muchos casos ásperas incluso para el tacto. A menudo, aplicamos la cualidad de la dulzura a los objetos visuales metafóricamente. Para seguir mejor con esta notable analogía de los sentidos, llamaremos aquí a la dulzura lo bello del gusto.

## SECCION XXIII

## Por qué la variación es bella

Otra propiedad principal de los objetos bellos es que la línea de sus partes varía continuamente su dirección; pero varía mediante una desviación muy imperceptible; nunca varía tan deprisa como para sorprender, o mediante su angulosidad para causar algún estirón o convulsión del nervio óptico. Nada largo que continúe en la misma dirección, ni nada que varíe repentinamente, puede ser bello; porque ambas cosas se oponen a aquella relajación agradable que es el efecto característico de la belleza. Así es en todos los sentidos. Un movimiento en una línea recta es aquella manera de moverse, cerca de una pendiente agradable, en la que encontramos la menor resistencia; aunque no es aquella manera de moverse que, cerca de una pendiente, nos aburre lo más mínimo. El reposo, ciertamente, tiende a relajarnos; aunque hay una especie de movimiento que tiende a relajarnos más que el reposo; un movimiento oscilatorio amable, una subida y una caída. El vaivén hace que los niños se duerman mejor que en reposo absoluto; en la infancia efectivamente no hay nada que dé más placer que ser mecido de un lado a otro suavemente; el modo en que las nodrizas acostumbran a jugar con los niños, y el alzarse y balancearse que después acostumbran a hacer ellos mismos como un divertimento favorito, bastan para evidenciar esto. La mayoría de la gente tiene que haber observado la especie de sensación que han tenido al ser conducidos en un coche cómodo sobre una superficie lisa con subidas y bajadas graduales. Esto dará una mejor idea de lo bello, y destacará su probable desarrollo mejor casi que cualquier otra cosa. Por el contrario, cuando a uno le llevan de prisa por un camino áspero, pedregoso y en mal estado, el dolor que se siente por tales irregularidades repentinas demuestra por qué visiones, sentimientos y sonidos similares son tan contrarios a la belleza: y, en lo concerniente a los sentidos, es exactamente lo mismo por cuanto a su efecto, o prácticamente lo mismo si, por ejemplo, muevo mi mano por la superficie de un cuerpo de cierta forma, o si semejante cuerpo se mueve por encima de mi mano. Pero para aplicar esta analogía de los sentidos a



la vista: si un cuerpo que se coloca ante este sentido tiene tal superficie oscilante, que los rayos de luz que de éste se reflejan, presentan una continua desviación imperceptible, de lo más fuerte a lo más débil (como ocurre siempre en una superficie gradualmente desigual); este cuerpo tiene que ser exactamente similar por cuanto a sus efectos para la vista y para el tacto. Sobre la primera actúa directamente, y sobre el otro, indirectamente. Y semejante cuerpo será bello si las líneas que componen su superficie no continúan, pese a ser tan variadas, de modo que puedan aburrirnos o disipar nuestra atención. La misma variación tiene que variar constantemente.

## SECCION XXIV

## La pequeñez

Para evitar una monotonía, que puede derivarse de una repetición demasiado frecuente de los mismos razonamientos, y de ilustraciones del mismo tipo, no voy a entrar detenidamente en cada particularidad relativa a la belleza, por cuanto a la disposición de su cantidad, o a su propia cantidad. Hay una gran incertidumbre al hablar de la magnitud de los cuerpos, porque las ideas de grande y pequeño son términos casi enteramente relativos a la especie de los objetos, que son infinitos. Es verdad que, habiendo fijado una vez la especie de cualquier objeto, y las dimensiones comunes en los individuos de aquella especie, podemos observar algunos que sobrepasan el modelo ordinario, y algunos que no llegan a él: aquéllos que los sobrepasan mucho son, debido a este exceso, y con tal de que la especie no sea muy pequeña, más bien grandes y terribles que bellos; pero como en el mundo animal, y, en buena medida igualmente, en el vegetal, las cualidades que constituyen la belleza pueden hallarse unidas a otras de mayores dimensiones; cuando están unidas así, constituyen algo, diferente de lo sublime y de lo bello, que antes he denominado fino: pero, creo, que esto no tiene el mismo poder en las pasiones características de los cuerpos grandes, los cuales están dotados de las correspondientes cualidades de lo sublime, ni en las de las cualidades de la belleza, una vez unidas en un objeto pequeño. La afección producida por cuerpos grandes adornados con los despojos de la belleza, es una tensión continuamente aliviada; que roza la naturaleza de la mediocridad. Pero, si hubiera de decir cómo me hallo afectado en semejantes ocasiones, diría, que lo sublime padece menos estando unido a alguna de las cualidades de la belleza, que la belleza al juntarse a la grandeza de la cantidad, o a cualquier otra propiedad de lo subli-

me. Hay algo tan aniquilador en todo lo que nos inspira temor, y en todas las cosas que pertenecen aunque sea remotamente al terror, que nada puede resistir en su presencia. Allí las cualidades de la belleza están muertas o son inoperantes; o, como máximo, se ejercen para suavizar el rigor y la seriedad del terror, que es el elemento concomitante, natural, de la grandeza. Aparte de lo extraordinariamente grande en todas las especies, se ha de considerar lo opuesto, lo enano y diminutivo. La pequeñez, meramente como tal, no tiene nada que vaya en contra de la idea de belleza. El colibrí no tiene nada que envidiar, ni en forma ni en color, a ninguna de las especies aladas, de las que es el menor; y quizá su belleza se ve realzada por su pequeñez. Pero hay animales, que, cuando son extremadamente pequeños, raramente son (si lo son) bellos. Hay una talla enana de hombres y mujeres que casi siempre es tan gorda y maciza en comparación con su altura, que nos causan una impresión muy desagradable. Pero si hubiera un hombre, con no más de dos o tres pies de alto, suponiendo que semejante persona tuviera todas las partes del cuerpo de una delicadeza adecuada a su talla, y dotado de las cualidades comunes de otros cuerpos bellos, estoy completamente convencido de que una persona de tal estatura podría considerarse como bella; podría ser objeto de amor; podría darnos ideas muy agradables al divisarse. La única cosa que podría interponerse a nuestro placer es, que semejantes criaturas, pese a su formación no son habituales, y a menudo se consideran, por consiguiente, como algo monstruoso. Lo ancho y gigantesco, aunque muy compatible con lo sublime, es contrario a lo bello. Es imposible imaginar a un gigante como objeto de amor. Cuando dejamos que nuestra imaginación se pierda en un romance, las ideas que naturalmente anexionamos a aquel tamaño son las de tiranía, crueldad, injusticia, y todo lo que es espantoso y abominable. Pintamos al gigante asolando el país, saqueando al inocente viajero, y después engullendo su carne medio viva: tales son Polifemo, Caco y otros, cuyo aspecto es tan grande en romances y poemas heroicos. El acontecimiento al que asistimos con la mayor satisfacción, es su derrota y muerte. No recuerdo, entre la multitud de muertes que llenan las páginas de la *Ilíada*, que la caída de ningún hombre, que destaque por su gran estatura y fuerza, nos apiade; ni parece que el autor, tan buen conocedor de la naturaleza humana, haya pretendido que sucediera de otro modo. Simoisio, arrancado en la flor de la juventud de sus padres, que tiemblan por una valentía tan mal adecuada a su fuerza; y aquel otro, al que la guerra obliga a abandonar a la novia que acaba de esposar, joven y valiente, y un principiante en el terreno, son aquéllos que nos enternecen con su muerte prematura. Aquiles, a pesar de las muchas cualidades de la belleza que Homero le ha concedido en su forma externa, y las innumerables virtudes grandes con las que ha adornado su mente, no puede conseguir que le amemos. No se olvide que



Homero ha dado a los troyanos, cuyo destino ha hecho que excite nuestra compasión, infinitamente más virtudes amables y sociales, que las que ha distribuido entre los griegos. Con respecto a los troyanos, la pasión que escoge para provocar es la piedad; la piedad es una pasión que se funda en el amor; y estas virtudes *menores*, y si puede decirse, domésticas, son ciertamente las más amables. Pero ha hecho que los griegos sean como mucho sus superiores, en lo que respecta a virtudes políticas y militares. Los consejos de Príamo son débiles; los brazos de Héctor comparativamente débiles; su valentía, muy superior a la de Aquiles. Sin embargo, amamos a Príamo más que a Agamenón, y a Héctor más que a su conquistador Aquiles. La admiración es la pasión que Homero excitaría a favor de los griegos, y lo ha hecho dándoles las virtudes que tienen poco que ver con el amor. Esta breve digresión quizá no está muy lejos de nuestro propósito, puesto que lo que pretendemos es mostrar, que los objetos de grandes dimensiones son incompatibles con la belleza, tanto más incompatibles cuanto más grandes son; aunque los pequeños, si carecen de belleza, ello no ha de atribuirse a su tamaño.

## SECCION XXV

## Del color

Con respecto al color, la disquisición es casi infinita: pero, creo que los principios establecidos al iniciar esta parte bastan para dar cuenta de los efectos de todos ellos, al igual que de los efectos agradables de los cuerpos transparentes, sean fluidos o sólidos. Imaginemos que miro una botella de licor turbio, de un color azul o rojo; los rayos azules o rojos no pueden pasar claramente al ojo, sino que son detenidos, repentinamente y de modo desigual, por la intervención de pequeños cuerpos opacos, que sin preparación cambian la idea, y la transforman en una desagradable, por naturaleza, conformemente a los principios establecidos en la sección XXIV. Pero, cuando el rayo pasa sin semejante oposición a través del cristal o licor, cuando el cristal o licor es muy transparente, la luz queda a veces suavizada en el paso, lo que hace esto más agradable incluso como luz; y el licor que refleja todos los rayos de su propio color de un modo *igual*, tiene tal efecto en el ojo como el que tienen los cuerpos opacos y lisos en el ojo y el tacto. De manera que el placer aquí se compone de la suavidad de lo transmitido y de la igualdad de la luz reflejada. Este placer se puede realzar mediante los principios comunes de otras cosas, si la forma del cristal que contiene el licor transparente varía tan juiciosamente, como para presentar el color gradual e intercambiable-

mente debilitado y reforzado, con toda la variedad que el juicio en asuntos de tal naturaleza puede sugerir. En un repaso de todo lo que se ha dicho de los efectos, al igual que de las causas de ambos, se verá que lo sublime y lo bello se basan en principios muy diferentes, y que sus afecciones son igualmente diferentes: lo grande tiene por base el terror; que, cuando es modificado, causa aquella emoción en la mente que he llamado asombro; lo bello se funda en el mero placer positivo, y excita en el alma aquel sentimiento que llamamos amor. Sus causas constituyen el tema de esta cuarta parte.

# PARTE V

## SECCION PRIMERA

## De las palabras

Los objetos naturales nos afectan, en virtud de las leyes de aquella conexión que la Providencia ha establecido entre ciertos movimientos y configuraciones de los cuerpos, y ciertos sentimientos consecuentes en nuestra mente. La pintura nos afecta de la misma manera, pero con el placer sobreañadido de la imitación. La arquitectura nos afecta mediante las leyes de la naturaleza y la ley de la razón: de esta última resultan las leyes de la proporción, que hacen que una obra se elogie o censure, en su totalidad o en parte, cuando la finalidad para la cual se designó se cumple o no apropiadamente. Pero, en cuanto a las palabras; me parece que nos afectan de una manera muy diferente a como nos afectan los objetos naturales, o mediante la pintura o la arquitectura; aunque las palabras contribuyen tanto a excitar ideas de la belleza y de lo sublime como muchas de aquéllas, y a veces mucho más grandes que ninguna de ellas. Por consiguiente, una indagación sobre la manera en que excitan semejantes emociones está lejos de ser innecesaria en un discurso de esta clase.

## SECCION II

## Los efectos comunes de la poesía, no por provocar ideas de las cosas

La noción común del poder de la poesía y la elocuencia, al igual que el de las palabras en una conversación ordinaria, es que afectan la mente despertando en ésta ideas de aquellas cosas para las que la costumbre les ha señalado significar. Para analizar la verdad de esta noción, puede ser un requisito observar que las palabras pueden dividirse en tres grupos. Las primeras son aquéllas que representan muchas ideas simples *unidas por la naturaleza,* para formar alguna composición determinada, como hombre, caballo, árbol, castillo, etc. A

éstas las llamo *palabras agregadas*. Las segundas son aquéllas que contienen una simple idea de tales composiciones, y no más; como rojo, azul, redondo, cuadrado, y similares. A éstas las llamo palabras *simples* y *abstractas*. Las terceras son aquéllas que están formadas por una unión, una unión *arbitraria*, de las otras dos, y de las varias relaciones entre ellas en grados más grandes o menores de complejidad; como virtud, honor, persuasión, magistrado, y similares. A éstas las llamo palabras *compuestas* y *abstractas*. Soy consciente de que las palabras se pueden clasificar en distinciones más curiosas; pero, éstas parecen ser naturales y suficientes para nuestra finalidad; y están dispuestas en aquel orden, en que comúnmente se enseñan, y en que la mente consigue las ideas de lo que aquéllas sustituyen. Empezaré con la tercera clase de palabras; las compuestas y abstractas, como la virtud, el honor, la persuasión y la docilidad. Con respecto a éstas, estoy convencido de que, cualquiera que sea el poder que tengan sobre las pasiones, no lo derivan de ninguna representación provocada en la mente de las cosas por las que figuran. En tanto que composiciones, no son esencias reales, y creo que apenas causan ninguna idea real. Creo que nadie, inmediatamente, al oír los sonidos de virtud, libertad u honor, concibe ninguna noción precisa de los modos de acción particulares y pensando juntamente con las ideas mixtas y simples, y las distintas relaciones de éstas por las que estas palabras son sustituidas; ni nadie tiene ninguna idea general, compuesta de éstas; pues si la tuviera, entonces algunas de estas particulares, aunque quizá indiferenciadas, y confusas, no tardarían en ser percibidas. Pero éste, creo, es difícilmente el caso. Pues si uno se pone a analizar una de estas palabras, y se tiene que reducir de un grupo de palabras generales a otro, y a continuación en las abstractas y simples, y agregadas, en una serie mucho más larga de lo que se puede imaginar a primera vista, antes de que ninguna idea real salga a la luz, y antes de que se llegue a descubrir ninguna cosa como los primeros principios de semejantes composiciones; y cuando se ha hecho semejante descubrimiento de ideas originales, el efecto de la composición se pierde por completo. Una manera de pensar semejante es demasiado larga para adoptarse en una conversación ordinaria; ni es tan necesaria como debería. Tales palabras en realidad sólo son meros sonidos; pero son sonidos que al ser usados en ocasiones particulares, allí donde recibimos algo bueno, o padecemos algún daño, o vemos a otros afectados con lo bueno o lo malo; o que oímos aplicados a otras cosas o a sucesos interesantes; y al ser aplicados en tal variedad de casos, que sabemos perfectamente por costumbre a qué cosas pertenecen, producen en la mente, siempre que se mencionan, efectos similares a aquéllos de cuando tienen lugar. Como los sonidos a menudo se utilizan sin referencia a ninguna ocasión particular, y llevando todavía sus primeras impresiones, al final pierden por completo su conexión



con las conexiones particulares que les dieren lugar; aunque el sonido, sin ninguna noción anexa, continúa operando como antes.

## SECCION III

## Las palabras generales antes de las ideas

El Sr. Locke ha observado en alguna parte, con su habitual sagacidad, que la mayoría de las palabras generales, las que pertenecen a la virtud y al vicio, a lo bueno y a lo malo, especialmente, se enseñan antes de que los modos particulares de acción, a los que pertenecen, se presenten a la mente; y con ellas, el amor de lo uno, y el aborrecimiento de lo otro; pues las mentes de los niños son tan dúctiles, que una nodriza, o cualquier persona que cuide a un niño, pareciendo complacida o disgustada con cualquier cosa, o incluso cualquier palabra, puede cambiar de un modo similar la disposición del niño. Cuando, después, los distintos acontecimientos se aplican en el transcurso de la vida a estas palabras, y que lo que es agradable a menudo aparece bajo el nombre de maldad; y lo que es desagradable para la naturaleza se denomina bueno y virtuoso; se produce una extraña confusión de ideas en las mentes de muchos, al igual que no poca contradicción entre sus nociones y sus acciones. Hay muchos que aman la virtud y que detestan el vicio, y no por hipocresía o afectación, que, sin embargo, actúan muy frecuentemente con maldad e inicuidad en algunos casos sin el menor remordimiento; porque estas ocasiones particulares nunca se hacen visibles, cuando las pasiones del lado de la virtud se veían tan cálidamente afectadas por ciertas palabras calentadas originalmente por el aliento de otros; y por esta razón es difícil repetir ciertos grupos de palabras, aunque por sí mismas inoperantes, sin estar afectadas en cierto grado; especialmente si un tono de voz cálido y afectado las acompaña, como suponemos,

*Sabio, valiente, generoso, bueno y grande.*

Estas palabras, cuando no tienen aplicación, son inoperantes; pero cuando se utilizan palabras comúnmente destinadas para las grandes ocasiones nos afectan incluso sin el momento en que tienen lugar. Cuando las palabras que generalmente se han aplicado así se ponen juntas sin ninguna perspectiva racional, o de tal manera que no se corresponden entre ellas, se dice que el estilo es ampuloso. Y esto requiere en varios casos que se mantenga muy buen sentido y experien-

cia frente a la fuerza de semejante lenguaje; pues, cuando se niega la propiedad es posible que se utilice un mayor número de estas palabras afectadas y que se permita una mayor variedad en su combinación.

## SECCION IV

## El efecto de las palabras

Si las palabras tienen todas su posible extensión de poder, se desprenden tres efectos de la mente del que escucha. El primero es el *sonido;* el segundo, la *pintura* o representación de la cosa significada por el sonido; el tercero es la *afección* del alma producida por uno de los anteriores, o por los dos. Las palabras *abstractas* y *compuestas,* de las que hemos estado hablando (honor, justicia, libertad, y similares), producen el primero y último de estos efectos, pero no el segundo. Las *abstractas* y *simples* se utilizan para significar alguna idea simple, sin advertir mucho a los demás que puede acompañarlas, como azul, verde, caliente, frío y parecidas; éstas son capaces de afectar los tres objetivos de las palabras; al igual que las palabras *agregadas,* hombre, castillo, caballo, etc., lo están en un grado mayor. Pero pienso que el efecto más general, incluso de estas palabras, no nace de sus pinturas reproductoras de las varias cosas que representarían en la imaginación; porque en base a un examen muy diligente de mi propia mente, y haciendo que otros consideren las suyas, no veo que, de inmediato, en veinte años, se forme una pintura parecida, y cuando esto sucede se debe lo más frecuentemente a un esfuerzo particular de la imaginación para este objetivo. Pero las palabras agregadas, como decía de las abstractas compuestas, no actúan presentando una imagen a la mente, sino conservando gracias al uso el mismo efecto al ser mencionadas, que su original cuando es visto. Supongamos que leyéramos un pasaje a este efecto: «El Danubio nace en un suelo húmedo y montañoso, en el corazón de Alemania, donde serpenteando de aquí para allá, baña varios principados, hasta que adentrándose en Austria, y abandonando los muros de Viena, pasa a Hungría; allí con un vasto caudal, aumentado por el Saave y el Drave, se aleja de Christendom, y avanzando a través de los países bárbaros que bordean Tartaria, desemboca con muchas ramificaciones en el mar Negro». En esta descripción se mencionan muchas cosas como montañas, ríos, ciudades, el mar, etc. Pero dejad que alguien se examine, y vea si ha quedado impreso en su imaginación alguna pintura de un río, montaña, suelo acuoso, Alemania, etc. Efectivamente, es imposible, en la sucesión rápida de palabras conversadas,



tener ideas del sonido y de la palabra, y de la cosa representada: además, algunas palabras, que expresan esencias reales, están tan mezcladas con otras de una significación general y nominal, que es impracticable saltar del sentido al pensamiento, de las particularidades a las generalidades, y de las palabras a las cosas, de tal manera como para responder a los objetivos de la vida; ni es tan necesario que debiéramos.

## SECCION V

## Ejemplos por los que las palabras pueden afectar sin dar lugar a imágenes

Me parece muy difícil persuadir a alguien de que sus pasiones están afectadas por palabras, de las que no tiene ideas; y aún más difícil es convencerle de que en el transcurso ordinario de una conversación se nos comprende suficientemente sin dar lugar a ninguna imagen de las cosas relativas a lo que decimos. Parece ser un extraño tema de discusión con cualquier hombre, si tiene ideas en la mente o no. Sobre ello, a primera vista, todo hombre, en su propio foro, debería juzgar sin apelación. Pero, por extraño que parezca, a menudo estamos perdidos si queremos saber qué ideas tenemos de las cosas, o si tenemos realmente alguna idea sobre algunos temas. Esto requiere también mucha atención para quedarse completamente satisfecho respecto a este capítulo. Cuando escribí estos papeles encontré dos ejemplos muy sorprendentes acerca de la posibilidad existente de que un hombre pueda oír palabras sin tener ninguna idea de las cosas que representan, y después ser capaz de reutilizarlas para otros, combinadas de una nueva forma con gran propiedad, energía e instrucción. El primer ejemplo es el del Sr. Blacklock, un poeta ciego de nacimiento. Pocos hombres bendecidos con la vista más perfecta pueden describir los objetos visuales con mayor viveza y exactitud que este ciego; al que posiblemente no se puede atribuir, por tener una concepción más clara de las cosas que describe, a la que es común a otras personas. El Sr. Spence, en un elegante prefacio que escribió para las obras de este poeta, razona muy ingeniosamente, e imagino, en su mayor parte, muy correctamente, sobre la causa de este extraordinario fenómeno; pero no puedo estar, en conjunto, de acuerdo con él sobre el hecho de que algunas impropiedades en la lengua y en el pensamiento, que tienen lugar en estos poemas, derivan de la concepción imperfecta del poeta ciego acerca de los objetos visuales, ya que tales impropiedades, y otras mucho mayores, pueden encontrarse en escritores

incluso de mayor prestigio que el Sr. Blacklock, y que, sin embargo, poseen la facultad de ver a la perfección. Se trata de un poeta, indudablemente tan afectado por sus propias descripciones, como puede estarlo cualquiera que las lee; y además le afecta este fuerte entusiasmo por las cosas de las que ni él tiene, ni puede tener, ninguna idea más allá de un mero sonido: y, ¿por qué aquéllos que leen sus obras no pueden verse afectados de la misma manera que él, con tan pocas ideas reales de las cosas descritas? El segundo ejemplo es el del Sr. Saunderson, profesor de Matemáticas en la Universidad de Cambridge. Este sabio hombre había adquirido un gran conocimiento en filosofía natural, astronomía y todas las ciencias dependientes de la habilidad matemática. Lo más extraordinario y más importante, a mi entender, es que daba clases excelentes sobre la luz y los colores; y este hombre enseñaba a otros la teoría de estas ideas que ellos tenían, y que él, indudablemente, no. Pero es probable que las palabras rojo, azul, verde le respondían al igual que las ideas de los propios colores; ya que las ideas de los grados mayores o menores de refrangibilidad al aplicarse a esas palabras, y al instruirse al ciego en qué otros casos estaban de acuerdo o en desacuerdo, la resultaba fácil razonar en base a las palabras, como si hubiera dominado completamente las ideas. Efectivamente, ha de reconocerse que no podía hacer nuevos descubrimientos en calidad de experimentos. No hizo otra cosa que lo que hacemos todos los días en el habla común. Cuando escribí esta última frase y utilicé las palabras *cada día* y *habla común,* no tenía en mi mente imágenes de ninguna sucesión temporal; ni de hombres hablando entre sí; ni imagino que el lector tenga tales ideas al leer esto. Ni cuando hablaba de lo rojo, azul y verde, al igual que de refrangibilidad, tenía yo estos distintos colores o rayos de luz pasando a un medio diferente, y de allí, desviados de su curso, pintados ante mí a modo de imágenes. Sé muy bien que la mente posee una facultad de despertar tales imágenes a placer; pero para ello es necesario un acto de voluntad; y en la conversación o lectura ordinaria es muy raro que una imagen se excite en la mente. Si yo digo, «el próximo verano iré a Italia», se me comprende bien. Aunque creo que nadie ha pintado en su imaginación la figura exacta del que habla, viajando por tierra o por mar, o por ambos; a veces a caballo, otras veces en un carruaje; con todas las anécdotas del viaje. Tiene aún menos idea de Italia, el país al que me propongo ir; o de los campos verdes, los frutos maduros y el aire cálido, con el paso de una estación diferente a ésta, que son las ideas por las cuales la palabra *verano* es sustituida: pero ya no tiene ninguna idea de la palabra *próximo;* pues esta palabra representa la idea de muchos veranos, con la exclusión de todos menos uno: y seguramente el hombre que dice el *próximo verano,* no tiene ideas de semejante sucesión y semejante exclusión.

En resumen, no sólo conversamos en base a aquellas ideas que comúnmente se denominan abstractas, y de las que no se puede formar ninguna idea, sino también de seres particulares y reales, sin que ninguna idea de ellos se excite en la imaginación; como ciertamente se verá, al examinar con diligencia nuestras mentes. Efectivamente, la poesía depende tan poco en lo relativo a su efecto, del poder de provocar imágenes sensibles, que estoy convencido que ésta perdería una parte muy considerable de su energía, si esto fuera el resultado necesario de toda descripción. Porque aquella unión de palabras que afectan, que es el instrumento poético más poderoso de todos, perdería frecuentemente su fuerza juntamente con su propiedad y consistencia, si se excitaran siempre las imágenes sensibles. Tal vez, en toda la *Eneida* no hay ningún pasaje más grandioso y trabajado que la descripción de la caverna de Vulcano en Etna, y los trabajos que se hacen allí. Virgilio hace hincapié particularmente en la formación del rayo, que describe inacabado bajo los martillos de los Cíclopes. Pero, ¿cuáles son los principios de esta extraordinaria composición?



*Tres imbris torti radios, tres nubis aquosae*
*Addiderant; rutili tres ignis, et alitis austri:*
*Fulgores nunc terrificos, sonitumque, metumque*
*Miscebant operi, flammisque sequacibus iras* [1]

Esto me parece admirablemente sublime; aunque si miramos fríamente el tipo de imágenes sensibles que una combinación de ideas de esta clase tiene que formar, las quimeras de los locos no pueden parecer más salvajes y absurdas que semejante pintura.

*Tres imbris torti radios, tres nubis aquosae*
*Addiderant; rutili tres ignis, et alitis austri:*
*Fulgores nunc terrificos, sonitumque, metumque*
*Miscebant operi, flammisque sequacibus iras*

Esta extraña composición está formada en un gran cuerpo; la han forjado los Cíclopes; en parte está pulida, y en parte continúa siendo áspera. La verdad es que si la poesía nos ofrece un ensamblaje noble de palabras, correspondientes a muchas ideas nobles que están conectadas por circunstancias de tiempo o lugar, o relacionadas entre sí como causa y efecto, o asociadas de cualquier modo natural, se pueden moldear juntas de cualquier manera, y responder perfectamente a su finalidad. No se requiere la conexión pintoresca; porque no se forma ninguna pintura real; ni el efecto de la descripción es de ninguna ma-

[1] Había añadido tres rayos de pedrisco, tres nubes ricas en agua, / tres de rutilante fuego y de veloz Austro. / Ahora mezclaban a su obra espantosos esplendores, ruido, miedo / y la cólera de las voraces llamas.

nera lo de menos en esta explicación. Lo que dicen de Helena Priamo y los ancianos de su consejo, generalmente se considera como la mejor descripción posible de aquella belleza fatal.

Οὐ νέμεσις, Τρῶας καὶ ἐυκνήμιδας Ἀχαιοὺς,
Τοιῇ δ'ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·
Αἰνῶς δ'ἀθανάτῃσι θεῇς εἰς ὦπα ἔοικεν [2].

*They cried, No wonder such celestial charms*
*For nine long years have set the world in arms;*
*What winning graces! what majestic mien!*
*She moves a goddess, and she looks a queen* [3]

Pope

Aquí no se dice ninguna palabra en especial sobre su belleza; nada que pueda ayudarnos, en lo más mínimo, para hacernos una idea precisa de su persona; pero, sin embargo, nos afecta mucho más esta manera de mencionarla que aquellas descripciones largas y elaboradas de Helena, sean las conservadas por la tradición, o las fantaseadas, que se encuentran en algunos autores. Estoy seguro de que esto me afecta mucho más que la descripción detallada que Spenser ha dado de Belfebo; aunque reconozco que en esta descripción hay partes, como las hay en todas las descripciones de este excelente escritor, extremadamente refinadas y poéticas.

El terrible cuadro que Lucrecio ha extraído de la religión para mostrar la magnanimidad de su héroe filosófico al oponerse a ella se cree diseñado con gran osadía y viveza.

*Humana ante oculos foede cum vita jaceret,*
*In terris, oppressa gravi sub religione,*
*Quae caput e coeli regionibus ostendebat*
*Horribili super aspectu mortalibus instans;*
*Primus Graius homo mortales tollere contra*
*Est oculos ausus* [4]

[2] No es reprensible que troyanos y aqueos de hermosas grebas / sufran males largo tiempo por una mujer tal. / Terriblemente se parece su rostro a las diosas inmortales.

[3] Gritaron: no sorprende que tales encantos celestiales / por nueve largos años hayan llevado al mundo en armas; ¡qué cautivadoras gracias!; ¡qué porte majestuoso! / Ella se mueve como diosa, y parece reina.

[4] Cuando la vida humana yacía abyectamente por tierra a ojos de todos, / oprimida por la agobiante religión, / que desde las regiones del cielo mostraba su cabeza, / amenazando a los mortales con su horrible aspecto. / Un hombre griego fue el primero en atreverse en alzar contra ella sus ojos mortales.



¿Qué idea deriváis de tan excelente descripción? Lo más probable, ninguna: el poeta no ha dicho ni una sola palabra que pudiera servir en lo más mínimo para señalarnos un simple indicio o rasgo del fantasma que pretendía representar con todos los horrores que la imaginación puede concebir. En realidad, la poesía y la retórica no hacen una descripción exacta de las cosas tan perfecta como la pintura; su misión consiste en afectarnos más bien mediante la simpatía que mediante la imitación; más bien mostrar el efecto de las cosas en la mente del que habla, o de los otros, que dar una idea clara de estas mismas cosas. Este es su campo más extenso, y aquél en que tienen más éxito.

## SECCION VI

## La poesía no es estrictamente un arte imitativo

De ahí hemos de observar que la poesía, tomada en su sentido más general, no puede llamarse con estricta propiedad un arte de imitación. En efecto, es imitación en la medida en que describe las costumbres y pasiones de los hombres que sus palabras pueden expresar; donde *animi motus effert interprete lingua*. Allí es estrictamente imitación; y toda poesía meramente *dramática* es así. Pero la poesía *descriptiva* actúa principalmente por *sustitución;* empleando los sonidos, que debido a la costumbre producen el efecto de realidades. La imitación no es más que asemejarse a otra cosa; y las palabras indudablemente no tienen ningún tipo de parecido con las ideas, a las que sustituyen.

## SECCION VII

## De cómo las palabras influencian las pasiones

Ahora bien, como las palabras no nos afectan mediante un poder original, sino mediante la representación, podría suponerse que su influencia sobre las pasiones debería ser ligera; aunque sucede casi lo contrario; ya que la experiencia nos dice que la elocuencia y la poesía son tan capaces, e incluso mucho más capaces, de causar impresiones profundas y vivaces como cualquier otro arte, e incluso más que la

misma naturaleza en muchos casos. Y esto se desprende fundamentalmente de estas tres causas. Primero, que tomamos una parte extraordinaria en las pasiones de los demás, y que fácilmente nos afectan y conducen a la simpatía cualesquiera señales que se muestran de ellas; y no hay señales que puedan expresar todas las circunstancias de la mayoría de pasiones tan completamente como las palabras; de modo que si una persona habla sobre cualquier objeto, no sólo puede comunicarnos el tema, sino también la manera en que éste le afecta. Es cierto que la influencia de la mayoría de las cosas en nuestras pasiones no procede tanto de las cosas mismas, como de nuestras opiniones en lo relativo a ellas; y éstas a su vez dependen mucho de las opiniones de otros hombres, transmisibles en su mayoría sólo mediante palabras. Segundo, hay muchas cosas que afectan mucho por naturaleza, y que raramente pueden tener lugar en la realidad, aunque las palabras que las representan a menudo sí lo hacen; y así tienen una oportunidad de producir una profunda impresión y de arraigarse en la mente, mientras la idea de la realidad era transitoria; y para algunos ésta tal vez nunca ocurrió realmente bajo ninguna forma, cuando les afecta mucho, como la guerra, la muerte, el hambre, etc. Además, hay muchas ideas que nunca se han presentado a los sentidos de ningún hombre, sino mediante palabras, como Dios, ángeles, demonios, cielo e infierno, todo lo cual posee, no obstante, una gran influencia sobre las pasiones. Tercero, mediante las palabras, podemos hacer *combinaciones,* que posiblemente no podemos hacer de otro modo. Mediante este poder de combinación y la concurrencia de circunstancias bien escogidas, somos capaces de dar una nueva vida y fuerza al simple objeto. En la pintura, podemos representar la figura que nos plazca; pero nunca podemos darle aquellos toques de urgencia que puede recibir de las palabras. Para representar un ángel en un cuadro, sólo se puede dibujar un hombre joven alado: pero, ¿qué pintura puede algo tan grande como la adición de una palabra, «el ángel del *Señor*»? Es verdad, no tengo aquí una idea clara; pero estas palabras afectan a la mente más que la imagen sensible; que es todo lo que yo buscaba. Un retrato de Príamo arrastrado al pie del altar, y asesinado allí, si estuviera bien realizado sería indudablemente muy conmovedor, pero hay circunstancias muy agravantes, que nunca se podrían pintar.

*Sanguine foedantem quos ipse saeraverat ignes*[1]

A modo de ejemplo ulterior, consideremos aquellas líneas de Mil-

[1] Manchando con su sangre los fuegos que él mismo había consagrado.



ton, donde describe los viajes de los ángeles caídos por su lúgubre estanca:

*O'er many a dark and dreary vale*
*They passed, and many a region dolorous;*
*O'er many a frozen, many a fiery Alp;*
*Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shadws of death,*
*A universe of death*[2]

La fuerza de la unión se pone de manifiesto en rocas, cuevas, lagos, madrigueras, pantanos, charcas y sombras, que perderían la mayor parte de su efecto, si no fueran las rocas, cuevas, lagos, madrigueras, pantanos, charcas y sombras de la *muerte.*

Esta idea o esta afección causada por una palabra, que nada más que una palabra podía agregar a las demás, hace surgir un grado muy elevado de lo sublime; y esta sublimidad se ve aumentada aún más por lo que sigue, un «*universo de la muerte*». De nuevo, dos ideas que sólo puede presentar el lenguaje; y una unión entre ellas grande y sorprendente más allá de lo creíble; si pueden llamarse propiamente ideas que no presentan una imagen distinta a la mente: pero seguirá siendo difícil concebir cómo las palabras pueden incitar las pasiones que pertenecen a objetos reales, sin representar estos objetos claramente. Esto no resulta difícil, porque no distinguimos suficientemente, en nuestras observaciones sobre el lenguaje, una expresión clara de una expresión fuerte. Con frecuencia, éstas se confunden, aunque en la realidad son extremadamente diferentes. La primera atañe a la comprensión, y la última pertenece a las pasiones. Una describe una cosa como es; la otra la describe como se siente. Ahora bien, en la misma medida en que hay un tono de voz afectado, un semblante apasionado y un gesto agitado, que afectan independientemente de las cosas sobre las que se ejercen, también hay palabras, y ciertas disposiciones de palabras, que al dedicarse peculiarmente a temas apasionados, y al ser usadas por aquéllos que están bajo la influencia de cualquier pasión, nos afectan y conmueven más que aquéllas que expresan mucho más clara y distintamente el tema. Cedemos a la simpatía lo que negamos a la descripción. La verdad es que toda descripción verbal, meramente como simple descripción, aunque nunca tan exacta, transmite una idea de la cosa descrita de una manera tan pobre e insuficiente, que apenas tendría el menor efecto si el que habla no recurriera a aquellos modismos que denotan un sentimiento fuerte y vivo por sí mismo. Luego, por contagio de nuestras pasiones, se nos

[2] Por muchos oscuros valles de tristeza / pasaron, y muchas regiones del dolor; / por muchos congelados y ardientes Alpes; / rocas, cavernas, lagos, pantanos, ciénagas, antros, y sombras de muerte; / un universo de muerte.

pega un fuego ya encendido en otro, que probablemente nunca se podría haber sacado del objeto descrito. Las palabras, al transmitir fuertemente las pasiones, por los medios que ya hemos mencionado, compensan plenamente por su debilidad en otros aspectos. Obsérvese que lenguas muy cultas, y tales como las que se elogian por su claridad y perspicuidad superiores, generalmente son deficientes en fuerza. La lengua francesa tiene esta perfección y este defecto, mientras que las lenguas orientales, y en general los lenguajes de la gente más inculta, poseen una gran fuerza y una expresión enérgica; y esto es natural. La gente no cultivada se compone de observadores ordinarios de las cosas, que no las critican ni las distinguen; pero, por esta razón, admiran más, y les afecta más lo que ven, y, por consiguiente, se expresan de una manera más cálida y más apasionada. Si el afecto se transmite bien, surtirá su efecto sin ninguna idea clara, y a menudo sin ninguna idea, de la cosa que originalmente le ha dado lugar.

A causa de la fertilidad del tema, cabría esperar que considerara la poesía, por cuanto atañe a lo sublime y a lo bello, más ampliamente; pero obsérvese que esto ya se ha hecho con frecuencia desde esta perspectiva. No era mi intención entrar en la crítica de lo sublime y de lo bello en ningún arte, sino tratar de establecer tales principios como para tratar de asegurar, distinguir y formar una especie de modelo para ellos; cuyos objetivos creí que podían activarse mediante una indagación de las propiedades de tales cosas en la naturaleza, como las que producen amor y sorpresa en nosotros; y mostrando de qué manera actuaban para producir estas pasiones. Sólo merecía la pena considerar las palabras para mostrar sobre qué principios eran capaces de ser las representantes de estas cosas naturales, y mediante qué poderes eran capaces de afectarnos, a menudo, con tanta fuerza como las cosas que representan, y a veces con mucha más.

## INDICE DE NOMBRES *


Aarón, los hijos de, pág. 59.
Addison, J. (1672-1719), pág. 32.
Agamenón, pág. 119.
Antinoo, pág. 90.
Aqueronte, pág. 65.
Aquiles, pág. 65.
Aristóteles, pág. 65.
Belfebo, pág. 128.
Blacklock, Th. (poeta escocés, 1721-1791), pág. 126.
Caco, pág. 118.
Campanella, T. (1568-1693), pág. 98.
Caos, pág. 53.
Catón, págs. 35, 82.
Cayo, pág. 25.
César, pág. 82.
Cicerón, pág. 5.
Cíclopes, pág. 127.
Creador, el, págs. 35, 79.
Cheselden, W. (cirujano inglés, 1688-1752), pág. 108.
David, el profeta, pág. 51.
Dios, págs. 47, 50, 51, 79, 95, 130.
Divinidad, la, pág. 50.
Dom Bellianis, pág. 14.
Du Bos, J. B. (abate, historiador y crítico francés, 1670-1742), pág. 45.
Enrique IV, pág. 59.
Escipión, pág. 35.
Fauno, oráculo de, pág. 65.
Flegetonte, pág. 53.
Hacedor, el, pág. 80.
Héctor, pag. 119.
Helena, pág. 118.
Hogarth, W. (pintor, 1697-1764), pág. 86.
Homero, págs. 13, 26, 28, 47, 118, 119.
Horacio, págs. 16, 45, 51.
Jacob, pág. 52.
Job, Libro de, págs. 47, 49, 50.
Juan Bautista, San, pág. 14.
Leviatán, pág. 49.
Locke, J. (filósofo inglés, 1608-1674), págs. 12, 106, 123.
Lucrecio, págs. 51, 129.
Menelao, pág. 28.
Milton, J. (poeta, 1608-1674), pág.
Newton, I. (1642-1727), pág. 95.
Onías, pág. 59.
Platón, pág. 52.
Polifemo, pág. 118.
Plutón, pág. 53.
Pope, A. (poeta, 1699-1744), pág. 128.
Príamo, págs. 119, 128, 131.
Salustio, pág. 82.
San Antonio, las tentaciones de, pág. 47.
Satanás, pág. 46.
Saunderson (matemático, 1682-1739), pág. 126.
Señor, el ángel del, pág. 131.
Sirach, el hijo de, pág. 59.
Simnon, pág. 59.
Simoiso, pág. 118.
Spence, J. (catedrático de poesía en Oxford, 1699-1768), pág. 126.
Spenser (escritor, autor de Ut Rhetorica pictura), pág. 128.
Spon, J. (médico y erudito francés, 1647-1685), pág. 98.
Venus de Médicis, pág. 90.
Virgilio, págs. 14, 17, 48, 53, 65, 127.
Zeus, pág. 107.


* Elaborado por Inés Paris Bouza.

## INDICE DE CONCEPTOS *


Amor:
admiración y: 32, 67, 112, 120.
belleza y: 32, 67, 112, 120.
la pasión del : 30, 31, 39.
Arquitectura: 74, 121.
Arte:
e imitación: 37, 57.
y crítica: 18, 41.
y deleite: 34.
Autoconservación: 29, 30, 31, 38, 39.
Belleza:
definición de la : 67.
la — como cualidad social: 32.
las cualidades sensibles de lo bello: 10, 88.
lo bello y lo sublime: 67, 84, 94, 120.
—y deformidad: 75, 76.
—y proporción (ver proporción).
—y placer: 94, 97, 120.
—y virtud y razón: 83.
Conocimiento:
—y gusto crítico: 13, 14, 19.
Crítica:
arte y crítica: 18. 41.
Deleite:
como idea de dolor y peligro: 35, 39, 99.
placer y dolor: 27, 34, 35, 39.
—y representación: 36.
Dolor:
el —, lo terrible y lo sublime: 29, 33, 48, 94, 97, 98, 99, 102.
idea de— : 24.
—y deleite: 99, 101.
—y placer: 24, 25, 26, 27, 28, 29.
Fealdad: 77, 89.
Ficción:
arte y —: 34.
—y goce: 35, 36.
Gusto:
como facultad de juzgar sobre obras de arte: 7, 8, 14, 17, 18.
como facultad de la imaginación: 15.
como facultad de los sentidos: 9, 10, 11, 64, 93.
—crítico y conocimiento superior: 13, 14, 16, 19.
Ideas:
de belleza: 68.
de placer y dolor: 24, 28, 29.
palabra e—: 122, 124, 125, 126, 127, 131, 132.
presentadas por los sentidos a la mente del hombre: 11, 12.
Imágenes:
nuevas, al establecer semejanzas: 12.
palabra e imagen: 125, 126, 127, 131.
sublimidad de una imagen: 65.
presentadas por los sentidos: 9.
Imaginación: 8, 9, 12, 13, 17, 19.
Imitación: arte e — de la naturaleza: 41.
—y placer: 12, 35, 36, 121.
—y sociedad: 33, 35, 36, 37, 38, 98.
Juicio:
diferencia ingenio/—en la facultad de comparar: 12.
—, gusto, imaginación: 16, 17, 18, 19.
potencia natural: 7, 9.
Muerte: 29, 33, 43, 44, 118, 131.
Música: 18, 34, 36, 45, 92, 93.
Pasión/es: 16, 26, 28.
de autoconservación: 29.
—que pertenecen a la sociedad: 30, 39.
terror y — 35.
Peligro:
el peligro y lo sublime: 29.
Pintura:
arte de la pintura: 34, 121.
—como representación del significado: 124, 127.
—/poesía: 44, 45, 46, 47, 129, 131.
—y visión: 101.
Placer/es:
belleza y placer: 94, 97, 112.
—de la imaginación: 17, 18.
—de los sentidos; gusto. 8, 11; tacto: 91; vista: 10, 11, 91.
—, dolor y pesar: 24, 25, 26, 27, 28, 29, 34.
—naturales y adquiridos: 9, 10, 11.
—, semejanza, imitación: 12, 13, 14, 37.
—y sociedad: 29, 30, 32, 33, 39.
Poesía: 14, 18, 33, 36, 37, 122, 127, 132.


* Elaborado por Inés París Bouza




—e imitación: 129, 120.
—/pintura: 44, 45, 46, 47, 129, 131.
Proporción:
belleza y : de 68 a 77, 81.
—como adecuación a fines: de 77 a 81.
Razón:
belleza y razón: 83, 121.
imaginación, pasiones y razón: 19, 34.
juicio y razón: 18.
Sensibilidad: 17.
Sentidos:
como potencias naturales: 9, 11, 12, 16.
—y placer: 24.
Simpatía:
como pasión social: 33, 34, 39.
—y deleite: 35.
Sociedad: de 29 a 33, 39.
Sublime:
definición de lo —: 66.
delite y sublimidad: 39.
lo bello y lo —: 67, 84, 94, 120.
lo — en la naturaleza: 42.
lo — y el poder: 48.
lo — y el terror: 29, 42, 43, 97, 99, 101.
lo — y lo oscuro: 44, 45, 46, 47, 60, 61, 107, 109.
Terrible/Terror:
el — y lo grande: 120.
la contemplación de lo —: 38, 42, 43, 118.
lo —, lo sublime y la muerte: 29.
poder, —, sublimidad: 48, 49, 82.
Trabajo:
—y dolor: 100.
Tragedia:
efectos de la —: 35, 36.
representación trágica y placer en la desgracia: 34.